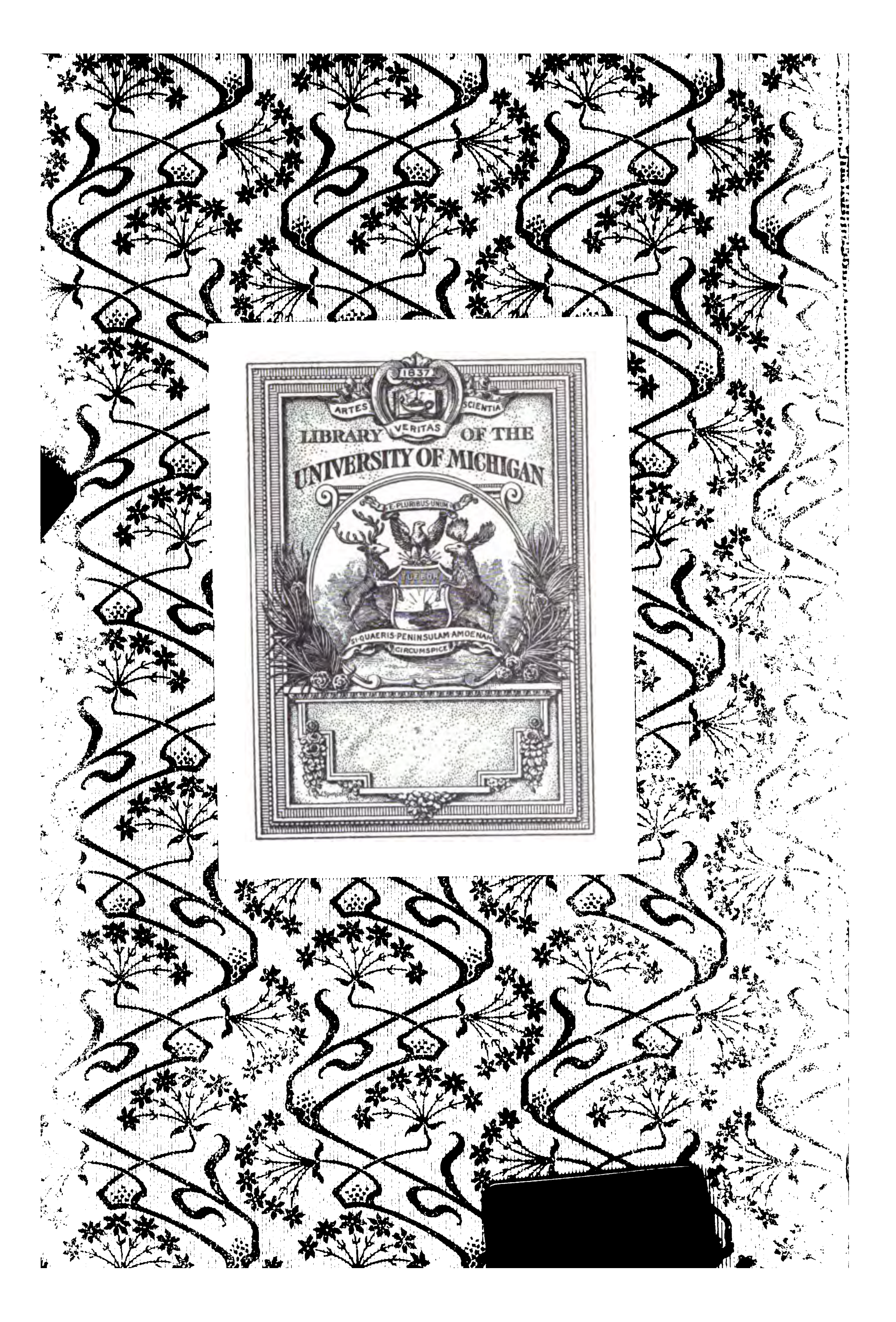
Eduard Mörikes

Künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen

von

Karl Fischer

Berlin
Otto Elsner


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Eduard Mörikes

künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen

dargestellt

von

Prof. Dr. Karl Fischer



Berlin 1903
Verlag von Otto Elsner

Druck von Otto Elsner, Berlin S. 42.

Klara Mörikes Andenken

gewidmet.

Vorwort.

Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen habe ich in meiner Biographie nur soweit berührt, als es mir zum Verständnis seines Lebens und Wesens notwendig schien, da ich der Meinung war, daß eine solche Darstellung auf einen andern Ton gestimmt sein müsse, als eine Biographie, und nicht ausreichend gegeben werden könne, ohne den biographischen Rahmen zu sprengen; die Maync'sche Biographie hat mich in dieser Auffassung bestärkt.

Den ganzen Stoff habe ich in vier Bücher gegliedert, die wieder in kleine Abschnitte zerfallen. Das erste Buch liefert das Fundament und behandelt Genie und Anlagen, Bildungs- und Zeiteinflüsse und Mörikes künstlerisches Schaffen im allgemeinen, ausführlicher sodann seine dichterischen Ausdrucksmittel, Stil, Verskunst 2c.

Im zweiten Buch werden die lyrischen und epischen Gedichte behandelt, eine Zusammenfassung, die in Mörikes dichterischer Eigenart begründet ist. Da die Folge der Gedichte in der jetzt vorliegenden Ausgabe ohne jede erkennbare Ordnung ist und keinen Ueberblick über den Reichtum ihres Inhalts gibt, so sah ich mich genötigt, Gruppierungen vorzunehmen, die lediglich jenem praktischen Zwecke dienen und eine allgemeine Anerkennung um so weniger beanspruchen sollen, als dergleichen Einteilungen immer mehr oder weniger subjektiver Natur sind. Vorausgeschickt habe ich die Liebeslieder, die auch ihrer Zahl nach bedeutend überwiegen, sodann folgt Politisches, Religiöses, Geselliges und eine Gruppe, die ich der Kürze halber Stimmungsgedichte nenne. Läßt man für all dies die schulmäßige Bezeichnung Gefühlslyrik gelten, so folgen dieser die Elegien, Episteln, Epigramme und Gelegenheitsgedichte im engsten Sinn. Durch weitere Unterabteilungen habe ich jenem praktischen Zweck nach Möglichkeit zu dienen gesucht, indem ich dachte: Aufgehängt müssen die Sachen einmal werden, das kann jedoch nur nach einem bestimmten Plan in bestimmten Räumen geschehen; mag der Plan noch so verkehrt, mag's mit den Räumen noch so übel bestellt sein, so wird doch alles sichtbar und greifbar.

Im dritten Buch sind die Prosadichtungen vorgenommen nach den Gruppen: Märchen, Novellen, Romanfragment und Roman.

Im vierten Buch werden die Dichtungen dramatischer Art sowie die Uebersetzungen besprochen, eine kurze Zusammenfassung schließt die Arbeit ab.

In dieser habe ich — im Gegensatz zu Maync — literargeschichtliche Vergleiche möglichst zu vermeiden gesucht, weil sie, wie alle Vergleiche, hinken, Unkundige leicht irre führen, Kundige oft stören. Solche Vergleiche können lehrreich sein, wenn die Vergleichungspunkte scharf begrenzt und die Vergleichungsobjekte in den Beziehungen einwandfrei vorliegen, die bei dem Vergleichsverfahren in Betracht kommen sollen. Es liegt auf der Hand, daß dies Verfahren bei einem Dichter von Mörikes feiner und mannigfach nuancierter Eigenart an sich nur mit großer Vorsicht anzuwenden ist, sowie daß es zur Verschleierung führen muß, wenn jene Voraussetzungen nicht zutreffen. In diesem Stadium befindet sich aber meines Erachtens die Mörike-Forschung noch. Mörikes literarische Eigenart bedarf vor allem einer ins einzelne gehenden Forschung wie die jedes Schriftstellers, über den man zu einem mehr als allgemeinen und mehr als subjektiven Urteil gelangen will. Auf die Gefahr, unter die philologischen „Sinn- und Stoffhuber" gerechnet zu werden, habe ich deshalb Mörikes sprachliche, metrische und stilistische Eigentümlichkeiten, die Faktoren seiner persönlichen Ausdrucksform, seines lyrischen und epischen Stils, seine künstlerischen Besonderheiten in seinen Dichtungen ꝛc. zu erforschen gesucht. Bei der Darstellung habe ich mich bemüht, dem Leser möglichst wenig grammatisch-rhetorische Hülsen zum Aufbeißen hinzuhalten, und anstatt einer abstoßenden Nomenklatur das Wesen der in Betracht kommenden Erscheinungen, wie ich es verstehe, durch einen kurzen, wenn möglich deutschen Ausdruck hinzusetzen; nur, wo ein entsprechendes Verständnis nicht ohne weiteres erwartet werden durfte, habe ich weiter ausgeholt. Um nicht zu breit zu werden, habe ich nur einen Teil meines Materials dargestellt; daß mit dieser Arbeit nur ein Anfang beabsichtigt war, tritt dadurch um so deutlicher hervor.

Zum Schlusse spreche ich der Verwaltung der Königlichen Landesbibliothek in Stuttgart für ihre Unterstützung meinen verbindlichsten Dank auch hier aus; Mörikes Schwester Klara, die ich Freundin nennen durfte, hat mir ihre unablässige Teilnahme und Unterstützung auch bei dieser Arbeit erwiesen; ich kann ihr nun meinen Dank nicht mehr aussprechen, da sie in der Frühe des 1. August dahingegangen ist. Wo man den Dichter kennt und schätzt, wird auch die Schwester unvergessen sein.

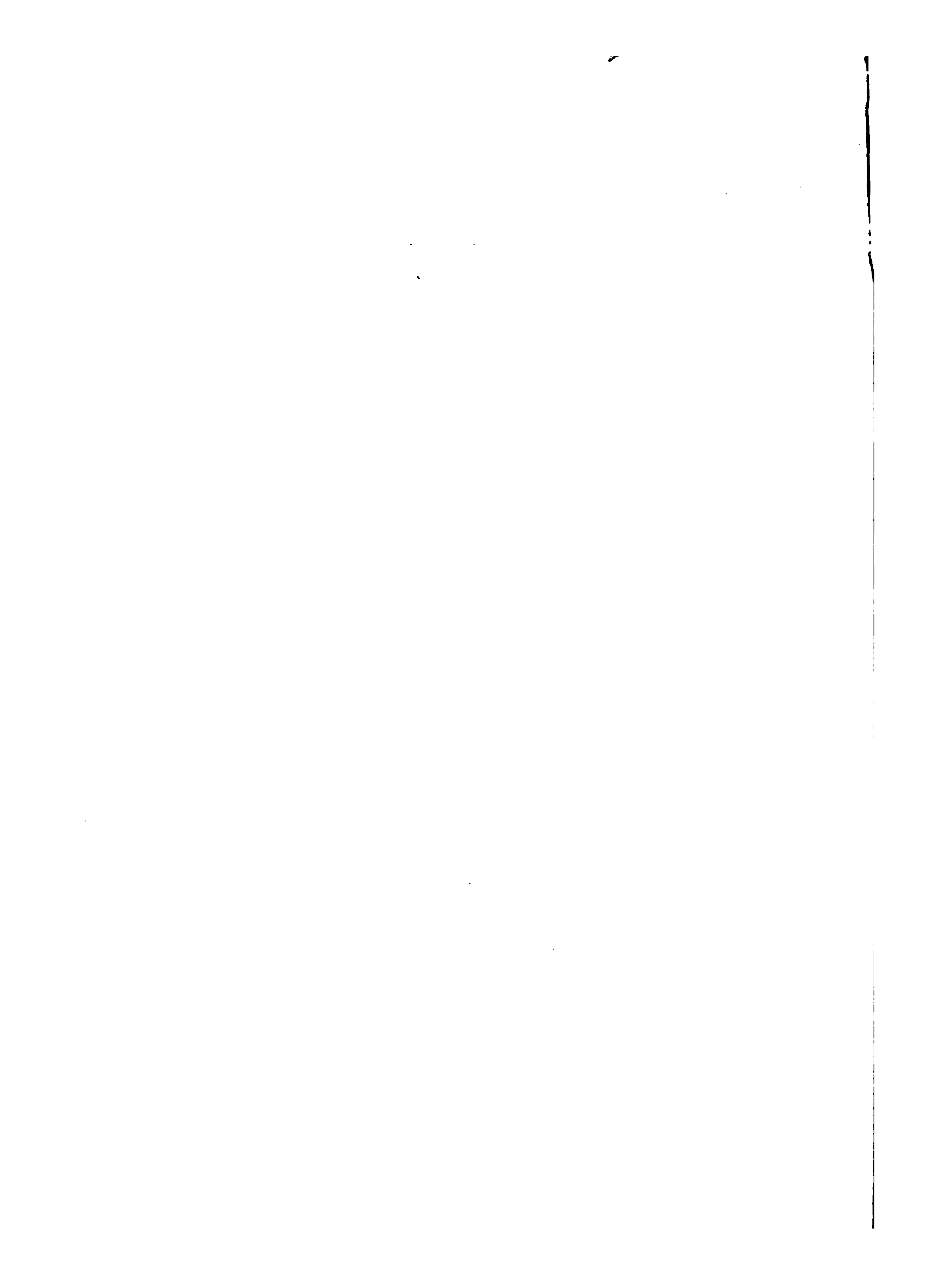
Wiesbaden, am 1. September 1903.

Karl Fischer.

Inhaltsverzeichnis.

Erstes Buch.

Genie und Anlagen, Bildungs- und Zeiteinflüsse, künstlerisches Schaffen, Ausdrucksmittel und Stil.



I.

Die enge Verbindung, die Lombroso das Genie mit dem Wahnsinn eingehen lassen will, wird heute wohl kaum noch gutgeheißen. Man wird vielmehr anerkennen müssen, daß das gesunde Genie an diejenigen Eigenschaften gebunden ist, welche die Faktoren jedes schöpferischen Wirkens sind, nämlich spezifischen Tätigkeitsdrang, spezifische Erfindungs- und Urteilskraft; wo diese in entsprechend gesteigertem Maße vorhanden sind, kann schöpferische, kann geniale Wirksamkeit erwartet werden. Wer nicht darin aufgeht, das Joch der Notdurft durch den Staub des Lebens zu schleppen, oder in den Nichtigkeiten sogenannter Gesellschaft sein gehaltloses Dasein zu verschleißen, der wird Strebungen in sich verspüren und Wirkungen hervorbringen, die ihn zum Verständnis des Genies führen, das auf den Grund der Dinge sieht und ihr Wesen erkennt.

Die Kunst verlangt nach Goethes Meinung von dem, der sie ausüben will, daß er sich eine Art naiver, kindlicher Beschränktheit und damit jenen unschuldigen Zustand zu erhalten weiß, der allein künstlerische Schöpfungen gedeihen läßt. Diese Eigenschaft war es gerade, die Mörikes Freunde besonders an ihm zu rühmen hatten, wie denn Hermann Kurz den Dichter wegen dessen unerschütterlicher künstlerischer Gesinnung bewunderte, die ihn davor bewahre, von der kindlichen poetischen Anschauung zu philosophischen Trümpfen überzuspringen.

Wenn, urteilt Mörike im „Maler Nolten“, dem Künstler als Kind die Welt zur schönen Fabel wird, so wird sie's ihm in seinen glücklichsten Stunden auch noch als Mann sein. Darum bleibt sie ihm, im Gegensatz zum Philister und Alltagsmenschen, von allen Seiten so neu, so lieblich befremdend.

Wie Mörike bei dieser Gelegenheit die Anwendung ablehnt, die Novalis — „der einem dabei nicht ganz wohl macht“ — im 6. Kapitel seines Romans „Heinrich v. Ofterdingen“ für den Dichter ausspricht, so unterscheidet er sich auch auf diesem dunkeln Gebiet vorteilhaft von Tieck und andern Romantikern. Mörike hat als Künstler zwar auch den mystischen Hang zu den Geheimnissen der Natur, zu den Urmetallen, er träumt wohl auch von

Gold und besieht ein Goldstück mit „reiner Naturandacht“, aber auch darüber schwebt bei ihm die Anmut und die Milde, auch darüber herrscht das Maß, im Gegensatz zu den Romantikern, z. B. zu Tiecks Märchen „Der Runenberg“; auch hier bleibt der Künstler Mörike Herr des Stoffs. Mörike fühlt sich wie jedes gesunde Genie im engsten Wesenszusammenhang mit der Natur, er spricht von dem stillen Einverständnis zwischen der äußeren Natur und der Natur des guten Menschen. Als Nolten wieder seine verlassene Agnes umarmen konnte, war es ihm, als feiere die Natur mit ihm die endliche Verklärung seines Schicksals. In dunkler Winterfrühe glüht der jugendliche Dichter von sanfter Wollust seines Daseins; im Frühling wird die Wolke sein Flügel, der Sonne goldner Kuß dringt ihm tief ins Geblüt hinein; sein alter lieber Adam fühlt Herbst- und Frühlingsfieber. Beim Besuch in Urach meinte er, die Natur breche einmal ihr übermenschlich Schweigen, er ringt gleichsam mit ihr, damit sie aus ihrem Rätsel steige. Der Fluß, in dem er badet, fühlt ihm die Brust herauf, anschwellen soll er und mit Grausen den Dichter übergießen, der Leben gegen Leben setzt. Er hört der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge und sieht die Nacht mit leichten Schritten wandeln, schwärmend in sich selbst versunken, der Schöpfung Seele aber schwärmt mit ihr. Und wieder: Auf feuchtem Grund gelegen, arbeitet schwer die Nacht der Dämmerung entgegen, und im Erdenschoß wühlt es von nimmersatter Kräfte Gärung. Dann lauscht er den Quellen, wie sie der Mutter, der Nacht, ins Ohr singen vom Tage, vom heute gewesenen Tage. Er hört aus der Gottheit nächtiger Ferne die Quellen des Geschicks melodisch rauschen und sieht, wie der Hügel sehnsuchtsvoll dem Himmel entgegenschwillt. Ein Gewitter läßt seine Lebensgeister heimlich vergnüglich auflauschen; wenn Blitz auf Blitz und Schlag auf Schlag folgen, dann ballen sich ihm die Fäuste vor Entzücken; er meint, Mozart stehe ihm unsichtbar mit seinem Kapellmeisterstabe im Rücken und dirigiere das Weltorchester. Im „Maler Nolten“ lauscht der blinde Gärtnerssohn mit Wollust dem hundertstimmigen Winde; er glaubt in ihm die seufzenden Geisterchöre der gebundenen Kreatur zu hören, die der Offenbarung entgegenharren. Bei diesem „kosmischen“ Dichter, dem das Wunder wie der Alltag ist und dem der Alltag zum Wunder wird, hört man, wie Ric. Huch in „Blütezeit der Romantik“ sagt, die Sphärenmusik, die den großen Reigen des Weltalls innerlich begleitet; bei ihm vernimmt man die lockenden Laute aus dem Abgrunde des Innern. Er kannte aus Erfahrung die Selbstversenkung, wo, wie er selbst sagt, die äußeren Sinne sich zu schließen scheinen, wo alles, was uns umgibt, verschwindet

und versinkt und die innerste Seele die Wimpern langsam erhebt und wir nicht mehr uns selbst, sondern den allgemeinsten Geist der Liebe, mit dem wir schwimmen, wie im Elemente, empfinden.

Drei Welten sind es, die vom Künstler zur Anschauung gebracht werden können: die physische, die sittliche und die Welt der Phantasie, der Ahnungen, Träume, der Erscheinungen und Schicksale.[1] Von Mörike darf gesagt werden: Seine Welt der Phantasie ist eine der reichsten und mannigfaltigsten, die je ein Künstler in sich trug. In seinem und der Seinigen Leben haben Ahnungen oft die ergreifensten Wirkungen ausgeübt; Erscheinungen wunderbarer Art haben ihn für sein ganzes Leben erfüllt. Und wie er Aeußerungen Verstorbener wahrnahm und unerklärliche Vorgänge erlebte, so spiegeln sich diese Erfahrungen in seinen Werken wieder, z. B. in „Maler Nolten" II, 127 f., 133 f., 226, 290 f., 295 ff. Aehnlich steht es mit seinen Träumen. Er hatte nicht bloß selbst ein lebhaftes Traumleben, sondern meinte auch, daß die Träume einen Teil unserer Existenz ausmachen. Von bedeutungsvollen Träumen wissen auch seine Werke zu reden, z. B. „Maler Nolten" II, 226 ff.

Mit Naturgewalt brechen aus dem Innern des Künstlers seine Werke hervor: „Wie Tränen, die uns plötzlich kommen, so kommen plötzlich auch die Lieder", klagt Heine. Mörike aber trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er in seiner anmutigen Weise sagt:

„Hat der Dichter im Geist ein köstliches Liedchen empfangen,
Ruht und rastet er nicht, bis es vollendet ihn grüßt".

Indem der Künstler von einem Stück Natur- oder Menschenleben gepackt wird, es innerlich festhält und organisch gestaltet, findet ein Lebensvorgang im Innern seines Geistes statt, den wir auch im Bereiche des Intellekts bei dem Erfinder und Entdecker, wie auf dem Gebiete des religiös-sittlichen Lebens bemerken. Mörike klagt (Gedichte, S. 174):

„Arges Herze! ja gesteh' es nur,
Du hast wieder böse Lust empfangen".

Im ersten Kapitel des Jakobusbriefs wird Vers 14 und 15 gezeigt, daß die sinnliche Lust im Menschen, „berückt" von einem äußeren Reize, „empfängt" und die Sünde „gebiert". Als ein entsprechender Lebensvorgang ist auch die künstlerische Konzeption und die darauf folgende organische Ausgestaltung anzusehen. „Kunst ist Natur vom Menschengeist geboren!"[2]

---

[1] Vergl. Goethe an Schiller am 28. 12. 1797 nebst der Beilage.
[2] Vergl. L. Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk. 1902. S. 20 ff., 32 ff.

Dem Genie eignet der Blick auf den Grund, das Wesen, die Wahrheit der Dinge, der Blick, der durch die Liebe unermeßlich vertieft und verschärft, durch die Eigensucht krankhaft verengt und verkürzt wird. Die leidenschaftliche Liebe zur Wahrheit, getragen von dem allgemeinsten Geiste der Liebe, war auch Mörikes künstlerisches Lebenselement; die Wahrhaftigkeit und der Geist der Liebe, die Reinheit, Klarheit und innere Freiheit der Seele zogen ihn unwiderstehlich an, sie verbanden ihn mit Uhland und dem Maler E. Wächter, mit Th. Storm und M. von Schwind; den Geist der Wahrheit spürte er mächtig bei „Meister Franz", wie er Grillparzer nannte. Darum widerstand ihm Heine, bei dem er den Geist der Wahrhaftigkeit wie den der Liebe vermißte.

Jeder normale Mensch fühlt, wie gesagt, den Drang in sich, seine Anlagen zu betätigen, Einfluß zu üben, Wirkungen hervorzubringen; dem entsprechend arbeitet in einem gesunden Genie nicht bloß Wissensdurst und Gestaltungsdrang, sondern auch das Streben, über andere Menschen Herrschaft auszuüben; der junge Mörike schreibt einmal: Die Poeten und die Musiker müssen die Herzen umwenden können wie Handschuhe in einem Nu.

Welche weiteren Vorbedingungen, welche Organe sind nun nötig zur Betätigung des künstlerischen Triebes? Offenbar zunächst ein aufmerksames Auge und Ohr, eine gute Beobachtungsgabe und willige Aufnahmefähigkeit für alle Vorgänge in den drei Welten; der Künstler bedarf zweifellos einer auf starker Erregbarkeit beruhenden, feinen, tiefen und klaren Empfindung, er bedarf einer scharfen Erfassung des Wesentlichen, des Charakteristischen der Menschen und Dinge; er bedarf einer Gestaltungskraft, welche die beobachteten Einzelheiten verstandesmäßig zu ordnen, urteilskräftig auszuwählen, zweckmäßig zu verbinden weiß; er muß endlich die Ausdrucks- und Darstellungsmittel seiner Kunst beherrschen. Es steht außer Frage, daß Mörike alle diese Eigenschaften, und zwar durchweg in hervorragendem Maße, besaß, es steht aber ebenso wenig außer Frage, daß sich einzelne dieser Eigenschaften in einer bedenklichen Steigerung oder doch in einer Verfassung bei ihm vorfanden, die das Gleichgewicht seiner künstlerischen Kräfte bedrohte. Allerdings kann man von Mörike sagen, was Hufeland von Goethe sagte: bei besonders starker Blutfülle, die viel Aderlasse nötig machte, war Produktivität der Grundcharakter auch seines körperlichen Lebens; es ist auch richtig, daß seine zarte körperliche Organisation ihn besonders befähigte, die himmlische Stimme zu vernehmen. Nur ist, meint Goethe auch hier zutreffend,[1] eine

[1] Gespräch mit Eckermann vom 20. 12. 1829.

solche Organisation im Konflikt mit der Welt leicht gestört und verletzt, und wer nicht, wie Voltaire, mit großer Sensibilität eine außerordentliche Zähigkeit verbindet, ist leicht einer fortgesetzten Kränklichkeit unterworfen. Das letztere trifft auf Mörike zu. Ferner: Bei seiner außerordentlichen Erregbarkeit und bis ins feinste geästelten Empfindung lag die Gefahr nahe, daß er sich vor der Zeit auch innerlich aufrieb. Ein starker natürlicher Gefühls- und Lebenstakt und die sittliche Geschlossenheit seines Wesens waren es, die in der Regel das abwehrten, was ihm nicht gemäß war und das abschwächten, was ihn zu zerreiben drohte. Sein wirksamstes Schutzmittel aber, das in gleichem Maße abwehrte wie erhob und stärkte, war der Humor. Jedes gesunde Genie kann nicht früh genug seine Kräfte und Mittel gegen die Widerstände abwägen lernen, die ihm das Leben entgegenstellt; es wird unendlich oft erfahren, daß diese stärker sind als jene, es wird zwischen seinem Drang nach Wahrheit und der Wucht der gemeinen Wirklichkeit zerrieben werden, wenn es ihm nicht gelingt, sich über diesen Zwiespalt innerlich zu erheben. Schiller gelang dies durch seine sehr stark ausgeprägte Männlichkeit, durch seine außerordentliche, stets gespannte Produktionskraft und sein hohes sittliches Pathos; die meisten Geister aber, auch die schöpferischen, empfinden zunächst wohl das Lächerliche, das sich aus dem Gegensatz zwischen dem hochgespannten Schaffens- und Wahrheitsdrang einerseits und den armseligen oder abstoßenden Erscheinungen der gemeinen Wirklichkeit anderseits ergibt. Bei den wenigsten aber bleibt es dabei, und das sind die, denen die Natur den Schalk ins Herz gegeben hat; dieser wird bei manchen zum Geist, der stets verneint, zum Mephistogeist, bei andern zum Geist, der stets ausgleicht, zum Humor. Jener wirkt nach allen Richtungen zersetzend; Heine hatte das Unglück, ihm so oft zu verfallen. Der Humor nun gleicht aus, indem er die aus jenen Gegensätzen entstehenden Gemütsspannungen herabsetzt und zuletzt löst, und zwar durch die blitzartige Empfindung des Komischen in jenen Gegensätzen, durch die Betrachtung, daß die Unvollkommenheit aller irdischen Erscheinungen eben mit dem Wesen des Irdischen verbunden ist, durch die Ueberzeugung, daß allem Erhabenen das Unzulängliche der gemeinen Wirklichkeit anhaftet und daß darum diese Welt voll toller Widersprüche sein muß, deren Träger meist schuldlose Opfer jenes Zwiespalts sind. Goethe ist zwar nicht unberührt geblieben vom Mephistogeist, er hatte sein gemessenes Teil an dem Geist, der ausgleicht; seine wirksamsten Schutzmittel liegen aber zu einem guten Teil auf einem andern Gebiet, das hier zu umschreiben kein Raum ist. Es gibt indes wenig Dichter, denen in gleichem Maße wie Mörike die

schützende und erhebende Kraft des Humors bei hoher dichterischer Spannkraft verliehen war. — Eine andere Gefahr lag für Mörike in seiner außerordentlich bewegten, überreichen, rastlos gestaltenden Phantasie; seine unerschöpfliche Proteusnatur trieb ihn zu immer neuen Gestaltungen, sie machte es ihm besonders schwer, bei der Sache zu bleiben, künstlerische Probleme folgerichtig zu entwickeln, in raschem Gang fortzuführen und mit wuchtigem Nachdruck zu lösen — schon dieser Mangel brachte ihn um den dramatischen Lorbeer —, er kam nicht selten in die Gefahr, sich zu zersplittern und spielerisch zu werden, und er ist ihr mehr als einmal erlegen. Indes fehlte es seiner reichen Natur auch hier nicht an wirksamen Schutzmitteln: die Kunst ruhte bei ihm auf wohlangebautem religiösen Leben, sie war ihm ein sehr ernsthaftes Geschäft; sein künstlerisches Gewissen war sehr scharfsichtig und sehr hellhörig; sein Geschmack war von Natur durch Feinheit, Anmut und Milde ausgezeichnet und durch ein starkes und sicheres Gefühl für Maß und Harmonie geleitet. Mörike ist doch, sagte G. Keller einmal,[1] ein famoser Poet von einer unvergleichlichen Feinheit und Anmut; es ist gerade, wie wenn er der Sohn des Horaz und einer feinen Schwäbin wäre. Diese anmutige, milde und heitere Harmonie ist es auch, die ihm seinen Schönheitsbegriff vermittelt: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst."

Ehe von den Ausdrucks- und Darstellungsmitteln die Rede sein kann, die Mörike zu Gebote standen, bedarf es einer Untersuchung darüber, in welchem Verhältnis er von Natur zu den verschiedenen Künsten stand und für welche er mit besonderen Gaben und Neigungen ausgestattet war. Wie Goethe mehr als einmal in seinem Leben schwankte, ob er nicht doch mehr zum Maler als zum Dichter tauge, so äußerte auch Mörike mehrfach diesen Zweifel, sogar in seinem höheren Alter, zuletzt Schwind gegenüber.[2] In allem, was auf dem Gebiete der Kunst von Mörike geleistet worden ist, zeigt sich seine scharfe Beobachtung und Charakteristik, sein Kompositions- und Farbentalent, sein tiefer Sinn für Harmonie und Wohlklang. Am lohnendsten erscheint eine kurze Betrachtung seiner malerischen Anlagen, die er ebenfalls von seiner Mutter ererbt hat, wie deren Zeichenbuch beweist, das sich im Nachlaß gefunden hat. Wenn sich auch in seiner Kindheit und früheren Jugendzeit die diesem Alter oft eigentümliche Neigung für Düsteres und Schauerliches in der Natur geltend macht, so tritt dies doch bei dem Studenten schon stark zurück. Lichte, weite Landschaften,

---

[1] Vergl. Ad. Frey, Erinnerungen an G. K. 2. Aufl., S. 25 f.
[2] Ein Vergleich auch mit G. Keller liegt nahe.

hohe sonnige Aussichtspunkte, wie der Oesterberg und der Spitze Berg bei Tübingen, die Reußensteiner Ruinen, der Breitenstein, der „Spitzig Fels“ bei Ochsenwang, die Teck und der Neuffen wurden seine Lieblingsplätze. Der sonnige Gipfel des nicht weit von Nürtingen gelegenen Geigersbühls mit seiner überraschenden Aussicht spielt im „Maler Nolten“ keine geringe Rolle.[1] Welch ein Genuß, schwärmt da der Maler Mörike, sich mit durstigem Auge in dieses Glanzmeer der Landschaft zu stürzen. Das Violet der fernsten Berge einzuschlürfen, zu beobachten, wie der vorrückende Abend die wunderbare Beleuchtung immer verändert: bald dunkel, bald stahlblau, bald licht, bald schwärzlich anzusehen.[2] Die lichten, baumumrauschten Anlagen des lieblichen Hohenheim zogen ihn an; das Bärenschlößchen im Wildpark Solitude mit seinen freien Rasenterrassen, dem heiteren See und den weitständigen Bäumen sollte für ihn und Hartlaub das Freundes-Paradies werden; St. Margaretha bei Bregenz machte „einen völlig fabelhaften Eindruck der lieblichsten Art“ auf ihn; der Bodensee übte immer eine außerordentliche Anziehungskraft auf ihn aus: „Denk ich an ihn, gleich wird mir die Seele so weit wie sein lichter Spiegel.“ Das licht- und farbendurstige Auge des Malers sehnte sich nach freundlichen, von der Kultur umhegten, von menschlicher Kunst gestalteten Landschaften. Mit behäbiger Freude ergeht er sich in dem Werke des Gartenkünstlers, und dem armen Nolten weiß er in einem künstlichen Garten-Labyrinth eine glückliche Stunde der Sammlung im Einklang mit der sanften Dämmerung seiner Umgebung wie ein lindes Heilmittel der Seele zu gewähren.[3] Der Maler Mörike ist es, der kurz vor der furchtbaren Katastrophe ein Friedensbild von unvergleichlicher Stimmung gibt.[4] Der blinde Gärtnerknabe saß, gedankenvoll in sich gebückt, vor der offenen Tastatur der Orgel, die wahnsinnige Agnes, leicht eingeschlafen, auf dem Boden neben ihm, den Kopf an seine Knie gelehnt, ein Notenblatt auf dem Schoße. Die Abendsonne brach durch die bestäubten Fensterscheiben und übergoß die ruhende Gruppe mit goldenem Licht. Das große Kruzifix an der Wand sah mitleidsvoll auf sie herab.

Mörikes musikalische Anlagen sind freilich durch seine eigene Schuld ganz unausgebildet geblieben; sie zeigen sich aber in seinem außerordentlich feinen Ohr für Wortklang und Rhythmus, für Satz- und Stilmelodie.

---

[1] „Maler Nolten“, II, S. 95, 99 f., 101.
[2] Das. II, S. 103.
[3] Das. II, S. 210.
[4] Das. II, S. 280.

Wie Tieck, mit dem Mörike sonst wenig Aehnlichkeit hat, besaß er ein außerordentliches Erzähler- und Schauspieler-Talent; für beides, wie für Vorlesen und alle mimischen Darstellungen standen ihm auch hervorragende Darstellungsmittel zu Gebote, die nur durch gelegentliche Uebung und gewisse Liebhabereien zufällige Pflege fanden. Was ihm aber spezifisch Großes gegeben war, ist, wie zur Genüge bekannt, seine dichterische Anlage.

Was und wie jede Kunst darstellt, ist von deren Darstellungsmitteln abhängig: Die bildenden Künste bedienen sich sinnlicher Gesichtswahrnehmungen, die Musik der Töne, die Dichtkunst der Sprache als Darstellungsmittel; die Poesie ist dabei nicht wie jene Künste an sinnliche Erscheinungen gebunden, sondern sie führt psychische Gebilde durch sprachlichen Ausdruck vor; sie kann also nur Anschauungen in übertragenem Sinne bieten. Weil die Dichtkunst also frei ist von der Versinnlichung, ist sie vor allem die Kunst der Seelenschilderung. Die bildenden Künste können Leben an sich, Leben ohne Tätigkeit, ohne Bewegung darstellen, das kann die Poesie mit ihrem unsinnlichen Darstellungsmittel, der Sprache, nicht; sie braucht also Leben im Zustande der Bewegung. Weil das Seelenleben in der Dichtkunst keine sinnliche Verkörperung finden kann, ist es für den Dichter nur in der Erregung verwendbar; die Poesie verlangt also nicht nur individuell bestimmtes, sondern auch individuell erregtes Leben.[1] Der Dichter, dem nur Fragmente der Anschauung, Rhythmus, Reim, Kontrast, Tonmalerei ꝛc. zur Darstellung verfügbar sind, ist darauf angewiesen, Eindrücke hervorzubringen, er muß vergegenwärtigen, Unbewegtes bewegen, Unbeseeltes beseelen, Beseeltes anorganisch erstarren lassen; so bewirkt er den Schein, die Illusion der Sinnlichkeit. Was man also gewöhnlich innere Anschauung nennt, ist in Wirklichkeit nur ein Vorstellungsgebilde, dessen Wirkung darauf beruht, daß der Dichter es verstanden hat, das jedesmal wesentliche Merkmal an seinem Gegenstande auszuwählen, treffend zu bezeichnen, in Leben und Bewegung zu tauchen, in die mannigfaltigsten Lebensbeziehungen zu bringen und vergegenwärtigend darzustellen. Die Künstler geben, wie bemerkt, die Natur wieder, indem sie das Objekt der verwirrenden Einzelheiten entkleiden, exzerpieren, verdichten. Indem sie den Laien so die Eigenart der Natur aufzeigen, werden sie die Dolmetscher der Natur- und Menschenwelt. So kommt Grillparzer zu der Behauptung: Die Kunst verhält sich zur Natur, wie der Wein zur Traube.

---

[1] Vergl. Theod. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. 1901.

Der Künstler Mörike versteht es in ganz besonderer Weise, die Natur gleichsam zusammenzusehen und aus ihr herauszuholen, was dem künstlerisch Genießenden das Wesen der Natur- und Menschenwelt eröffnet, was ihn nicht bloß ins Innerste sehen und darin lesen läßt, sondern ihm auch das beglückende Gefühl wie von neu entdecktem und doch bekanntem gewährt. Der Dichter Mörike vermag es, durch seine meisterhafte Sprachbehandlung unsere eigene Erfahrung und Erinnerung in so lebhafte Bewegung zu versetzen, daß wir miterleben, was er uns dichterisch vorlebt; wir fangen an mitzufühlen, mitzuempfinden und geistig mitzuhandeln; unsere Vorstellungen werden in ebenso kräftigen wie mühelosen Schwung gebracht, unser Lebensgefühl wird mächtig gesteigert. So weiß er unsere Sinne zu erheben, unsere Herzen zu erwärmen, zu durchleuchten und zu melodischem Einklang mit einer höheren Welt zu stimmen.

Es liegt in der Eigenart Mörikes und in der der lyrischen Dichtung, daß er in dieser das Höchste erreicht hat; als Lyriker erhält er in voller Eigenart neben Goethe seinen Platz.

II.

Wie Mörike die Künste bis zu einem gewissen Grade in sich vereinigte, so hat er in seinem ersten großen Werk, das ja leider auch sein letztes bleiben sollte, im „Maler Nolten", im ersten Band S. 105 f. — in der späteren Bearbeitung hat er diese Stelle beseitigt — einmal den Versuch gemacht, Musik, Tanz und Zeichnen darstellend zu vereinigen; bei der Verschiedenheit der Darstellungsmittel, die den genannten Künsten zur Verfügung stehen, mußte ein solcher Versuch mißlingen, er beweist aber, wie lebhaft der Dichter die Einheit der Künste in sich empfand; und da er dies Gefühl gern auch äußerlich zur Geltung brachte, hat er sich zu eben jenem Werk Lieder komponieren und Skizzen zeichnen lassen.

In einem Gespräche, das Nolten und sein Freund Larkens in diesem Roman führen, sagt jener (II, S. 18): Die Kunst ist ja doch nichts anderes „als ein Versuch, das zu ersetzen, was uns die Wirklichkeit versagt."

Was das Spiel im Leben des Kindes, ist in dem des Erwachsenen die Kunst; beide schaffen den Menschen, die sich ausleben

wollen, den Ersatz der Wirklichkeit; diesen Ersatz verlangt das Individuum — in der Jugend wie im Alter —, wenn ihm das Leben in seiner Lückenhaftigkeit die Vorstellungen, Gefühle, Gedanken und Handlungen versagt hat, die doch zum menschlichen Wesen und seinem vollen Dasein gehören. Dem modernen Kulturmenschen geht es wie dem Haustier: er führt ein unvollkommenes, lückenhaftes Dasein; Spiel und Kunst sind es, die ihm den entsprechenden Ersatz gewähren, sie sind auch die sozialen Ausgleicher und großen Einiger des Menschengeschlechtes; die Kunst ist es, die auf die Steigerung und Vervollkommnung des Menschentums hinwirkt, sie ist es, durch die Generationen zu Generationen reden über Dinge, die selbst einzelne im Gespräche zu berühren sich scheuen.[1] Die Dichter sind es vor allem, die diejenigen Instinkte ihres Volkes wach erhalten, die in bestimmten Zeitabschnitten unterdrückt sind. Es gibt Dichter, die zugleich Erzieher und Propheten für ihre Nation sind, und sie sind bei weitem die einflußreicheren; es gibt aber andere, die nur Künstler sind und sein wollen, sie bieten, was nur die Kunst bieten kann: Ergänzung der Wirklichkeit, Erfüllung des Lebens; zu diesen reinen Künstlern gehört Mörike. Er sieht aber auch, ähnlich wie Goethe, das wahrste Kriterium eines Kunstwerks darin, daß es Sonnenschein im Geiste verbreitet; wie von Homer und jeder antiken Statue empfand Mörike diese Wirkung auch stets von Goethes „Wilhelm Meister“: „Er setzt mich wunderbar in Harmonie mit der Welt, mit mir selbst und mit allem.“

In dem Teil des Nachlasses, den mir Mörikes Familie s. Z. zur Verfügung gestellt hat, befindet sich ein Brief, den er als Sechsundzwanzigjähriger an seine damalige Braut richtete: „Ich will“, schreibt er da, „wenn ich eine Luftveränderung für meine Gehirnkammer bedarf, aus einer kleinen Reise nach einer ansehnlichen Stadt mehr ziehen und meine poetische Musterkarte stärker bereichern als der verwöhnteste Städter“ ꝛc. Aber die Grundbedingung dafür ist ihm eben die, daß die dichterische Anlage sich zur äußeren Anregung wie 80 zu 4 verhält, und das traf gerade bei ihm durchaus zu. Schon hiernach ist es nicht zu verwundern, daß diese äußeren Anregungen eben nur Anregungen geblieben sind; die Bildungs- und Zeiteinflüsse — das vielberufene Milieu — haben auf sein künstlerisches Schaffen keinen wesentlichen Einfluß geübt, einen „zeitlosen“ Dichter hat man ihn deshalb genannt: mit Recht, weil er eigenständig war und blieb; mit Unrecht, wenn aller und jeder merkliche Einfluß der Zeit und der Bildung bei

[1] Vergl. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. 1901. II. Bd. S. 16 ff.

ihm geleugnet wird. Lehrreich ist in dieser Richtung ein Vergleich mit Heine. Dieser warf sich zuerst mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seiner Natur den nationalen und freiheitlichen Bestrebungen, wie sie damals die Burschenschaft vertrat, in die Arme; der tiefen und bitteren Enttäuschung bei ihm folgte dann der ebenso dauerhafte wie erbarmungslose Spott. Aber Heine ließ sich nicht bloß durch seinen Zorn auf „die heldenmütigen Lakaien in schwarz-rot-goldner Livree“ zu einem radikalen Umschlag, sondern auch zu einer Tendenzpoesie verleiten, die er grundsätzlich mit dem Worte verworfen hatte: „Kunst ist der Zweck der Kunst, wie Liebe der Zweck der Liebe ist.“ Mörike hatte zwar auch einmal für Sand, die nationalen Bestrebungen und die vermeintlichen liberalen Ideen geschwärmt, aber die Sandschwärmerei legte er schon auf der Schule ab; das Burschenschaftswesen jener Zeit widerstrebte ihm schon, ehe er die Universität bezog; er empfand ihr buntes Bänder- und Mützenwesen, das bramarbasierende Teutonentum und liberalisierende Maulheldentum jener Zeit als unwahr und geschmacklos; der undeutsche Radikalismus, der durch die Julirevolution auch in Deutschland aufkam, war ihm ebenso abständig wie das schwarz-rot-goldne Philistertum, das der Februarrevolution folgte; die Ronge, Herwegh, Freiligrath u. a. scheute und mied er, aber nie und nirgends gestattete er all dem einen tendenziösen Einfluß auf seine Kunstübung. Die nicht zur Veröffentlichung bestimmten Dramolette sind keine Kunstwerke. Die Erziehung im Elternhause, der Unterricht im Gymnasium haben, wie sich von selbst versteht, neben den nationalen die antiken und christlichen Bildungselemente in ihm stark zur Geltung gebracht, das spiegelt sich mehrfach schon in seinen Erstlingsarbeiten, und zwar nicht bloß der Form nach, merklich wieder: er befand sich eben noch im Stadium der Nachahmung. In seinem Roman (II, 16, 83) wird auch vom Verhältnis des christlichen Künstlergemüts zum Geiste der Antike und von der Möglichkeit einer beinahe gleich liebevollen Ausbildung beider Richtungen in einem und demselben Geiste gelegentlich gesprochen. Wie ihm christliche Frömmigkeit Zeit seines Lebens tief im Herzen saß, so fand auch die künstlerische Empfindungsweise des Altertums in seinem feinen Gefühle für Maß und Harmonie eine günstige Aufnahme und sichere Pflegestätte.

Sein lebhafter Geist und leidenschaftlicher Bildungsdrang führten ihn schon in seinen früheren Gymnasialjahren zu einer umfassenden Lektüre: Mit Goethes „Götz“ begann bei ihm die Kenntnis unserer klassischen Dichter, „Wilhelm Meister“, später „Iphigenie“ und „Faust“ wurden neben Schillers „Wallenstein“ seine Lieblinge; Körners „Leyer und Schwert“ stimmten den Sekundaner zur Nach-

ahmung, J. Kerners „Reiseschatten" waren in Urach sein ständiger Begleiter; von seinen Landsleuten war es vor allem Uhland, der ihn durch seine Gedichte für immer fesselte, während Haug, Neuffer und Hauff ihn nur ganz vorübergehend beschäftigten. Grimms Märchen wurden ihm eine künstlerische Lebensspeise, wogegen Millers „Siegwart" von ihm nur als homöopathisches Mittel gepriesen wurde; Hölty, Hebel und „Der Landprediger von Wakefield" blieben ihm allzeit lieb, wie ihm E. T. A. Hoffmann lange interessant war; die Kotzebue, Iffland, Clauren wurden abgestoßen, wie einst in Ludwigsburg das Kramer- und Spieß'sche Lesefutter. Wie Shakespeare, Milton, Ariost, Klopstock und Jean Paul schon in Urach auf ihn eindrangen, so erfüllte ihn damals bereits die altdeutsche Literatur und Sagenwelt; die Nibelungen boten auch dem Manne noch einen hohen Genuß und waren ihm auch noch in reiferen Jahren ein Gegenstand ernsten Studiums. Wenn er auch in Urach fleißig die antiken Schriftsteller las, eine Zeitlang mit Vorliebe den Plutarch, so konnte ihm beim Abgange zur Universität doch nur bezeugt werden: er sei zwar ein Freund des Aesthetischen, dagegen den trockenen Studien abhold.

Im „Maler Nolten" läßt sich Nolten von Larkens sagen, daß ihm die Romantik im Blute säße; daß damit nicht gesagt sein soll, Mörike gehöre der sog. romantischen Schule an, ist nach dem bereits Gesagten vielleicht einleuchtend, scheint aber doch einer Erörterung zu bedürfen.

Das Thema für die romantische Dichtung, im schulmäßigen Sinn, ist von Tieck gestellt und wird im Prolog zum „Kaiser Oktavian" von der „Romanze", der Personifikation der romantischen Schule, so ausgesprochen:

> „Mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält,
> Wundervolle Märchenwelt, steig auf in der alten Pracht!"

Die Romantik ist aber vor allem die Weltanschauung, die dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts ein Ende gemacht hat. Ausgegangen von der Antike und dem Weimarer Genie-Paare, wandten sich die Romantiker bald einer völlig verkehrten Auffassung des Mittelalters, einer frömmelnden Kunstandacht und pantheistischen Poetisierung des Lebens zu, indem sie die Antike verließen, Schiller verwarfen und Goethe verbogen; indem sie ferner die herrschende Philosophie, erst den Fichteschen Subjektivismus, dann das Schellingsche Identitätssystem in sich aufnahmen, durchsäuerten sie die Philosophie mit einer Art Dichtkunst, und diese mit einer Art Philosophie;

dieser Prozeß übertrug sich dann auch auf Religion, Ethik und Politik. Daß Mörike diese Weltanschauung der Romantiker als ganzes ablehnte, ist gewiß. Während ein Mann wie Wilhelm Grimm an seinen Bruder schrieb: „Ich glaube gewiß, daß unser Schicksal an den Himmel und die Sterne gebunden ist", verharrte Mörike in seinem christlichen Bewußtsein; während die Romantiker Kepler z. B. deshalb so hoch verehrten, weil er ihre Weltanschauung durch seine Lehre, die Weltkörper seien tierischer Natur, stützte, hat Mörike jenem zwar ein Denkmal gesetzt (Ged., S. 98), aber nicht wegen jenes Irrtums, eines Tributs, den auch jener seiner Zeit entrichtet hatte; der Dichter spricht vielmehr am Schlusse jenes Gedichtes aus, daß die Sterne mit dem Menschengeschick keine Berührung haben.

So wenig Mörike ein romantischer Charakter war, sondern ein sonniger, ein harmonischer Mensch, der mit seinem lieben „Ich" gar keinen Kult trieb, so wenig romantisch war auch seine ganze Lebensführung, seine Lebenskunst, er nahm sich Zeit zur Gärung und Klärung. So wenig er sich mit der romantischen Auffassung von Mensch und Tier identifizierte, so fremd war ihm das romantische Hin- und Hergetriebenwerden zwischen Heimweh und der Sehnsucht in die Ferne, zumal dem Lande Italia. Und wie ganz anders dachte er von der Kunst, die den Romantikern im Grunde nicht viel mehr war als „Arabesken an dem Dome der Kirche". Für Newton, den die Romantiker als Urheber der mechanischen Weltansicht haßten, hatte er die höchste Verehrung, und mit Napoleon hatte es eine ganz ähnliche Bewandtnis. Wie stand er nun zur romantischen Dichtung? Nehmen wir zunächst ein persönliches Verhör, sodann ein sachliches Inventar auf! Will man Hölderlin als Romantiker ansprechen — ihn hat man, wie Mörike, „Klassiker der Romantik" genannt — so ist zuzugeben, daß er zuerst starken Eindruck auf unsern Dichter gemacht hat. In Tübingen war eine Zeitlang der „Hyperion", neben Shakespeare und Homer, Mörikes und seiner Freunde Hauptlektüre. Aber die Unnatur und Unkunst, die trotz vieler Schönheiten im einzelnen und der herrlichen Sprache in diesem sogenannten Romane Hölderlins herrschen, verdrängte ihn sehr bald wieder aus dem Blickpunkt der Freunde. Hölderlins Gedichte fesselten ihn dagegen zum Teil länger, sowohl durch das tiefe Natur- und Heimatsgefühl, das sich in ihnen ausspricht, als durch die klassische Form, die der Dichter ihnen zu geben weiß. Aber die spezifisch romantische Wehmut und Sehnsucht, die den Unglücklichen immer mehr gefangen nahm, das völlige sich Ausliefern an ein Phantom, das ihm als Hellenentum erschien, dazu alles mit einem mystischen Pantheismus

umwoben, mußten Mörike als Künstler wie als Menschen widerstreben.[1]

So verschieden Novalis auch sonst von jenem sein mochte, der Jüngling, der von Goethe zu Jakob Boehme in die Schule gegangen war, der Enthusiast, wie Mörike ihn einmal nennt, der magische Idealist, der Verfasser des „Heinrich v. Ofterdingen", in dem der Neu-Romantiker Maeterlinck einen Engel sieht, der aus einem Paradies von Eis und Schnee niedergestiegen ist, konnte Mörikes Künstlerherz nicht nahe stehen, wie er ja auch selbst bezeugt hat. Wie vertraut unser Dichter mit Tiecks Dichtungen war, beweist u. a. die Stelle im „Maler Nolten" (II, 174 ff.), wo von einer Aufführung des Tieckschen Lustspiels „Die verkehrte Welt" gesprochen wird; das Stück wird da „bizarr" genannt, dessen Absicht „im ganzen verunglücken müsse". Es ist ja richtig, daß Tieck seit dem Erscheinen des „Maler Nolten" wieder an die Triebkraft der deutschen Poesie glaubte, aber beide Dichter konnten sich doch nur abstoßen; Tiecks Humor war Mörike oft unheimlich und erschien ihm nicht selten „von einem dämonischen Raffinement durchdrungen". Auch wo dies nicht der Fall ist, wie in den lieblichen Novellen „Der Gelehrte" und „Des Lebens Ueberdruß", liegt ein dünner Schleier zwischen Dichtung und Leben, und der Umschwung zum Glück ist innerlich so wenig wahrscheinlich, daß er an dem dünnsten Fädchen zu hängen scheint.[2] Mit Brentanos Herzen mochte Mörike sich wohl durch dessen Kinderliebe verbunden fühlen, auch manche Aehnlichkeit glaubte er in ihrer Märchenphantasie zu bemerken, das ist aber auch alles. Wenn es auch nicht ausdrücklich bezeugt ist, so darf doch angenommen werden, daß unser Dichter auch mit A. v. Arnims Werken bekannt war. „Die Kronenwächter", 1817 erschienen, werden auch ihn in ihrem Anfang künstlerisch befriedigt haben, aber der Fortgang gestaltete sich nach Art der Romantiker so formlos, daß das Werk als ganzes abstoßen muß. Ein Kritiker will freilich gefunden haben, daß der „Maler Nolten" mit Arnims „Gräfin Dolores" Aehnlichkeiten habe; das mag ebenso begründet sein, als wenn ein anderer sich an einer Stelle in diesem Roman Mörikes an Gutzkows „Wally die Zweiflerin" erinnert fühlt. Man könnte wohl

---

[1] Es versteht sich von selbst, daß Mörike auch zu andern Gliedern der sogenannten „schwäbischen Schule" innere Beziehungen hatte: zu Kerner in seinem Sinn für das Geheimnisvoll-Unbewußte, zu Uhland mit der Neigung zu Volkslied und Mittelalter, zu Schwab mit seiner Freude am Idyll ꝛc. Aber wie viel reicher ist er jedem einzelnen gegenüber. Auch seinen schwäbischen Landsleuten gegenüber bewahrte er seine Eigenart und hat das selbst deutlich genug empfunden (vergl. meine Biographie S. 149). Ueber Mörikes Verhältnis zur Romantik wäre auch zu vergleichen Ilgenstein, Mörike und Goethe, S. 52 ff.

[2] Das von Tieck m. W. im „blonden Ekbert" zuerst gebrauchte Wort „Waldeinsamkeit" habe ich bei Mörike vergebens gesucht.

Fouqués „Undine" mit der „Historie von der schönen Lau" in Mörikes Märchen „Das Hutzelmännlein" vergleichen. Aber jene Dichtung trägt auch an ihren besten Stellen den romantischen Schleier über sich, der auch diesen Dichter, wie die meisten Minnesänger, von der Natur scheidet. Von allen Romantikern war und blieb unserm Dichter Eichendorff am ansprechendsten, der auch am treusten jenes von Tieck aufgestellte dichterische Programm variiert hat, dessen Durchführung man bei Mörike vergeblich suchen würde.

Das poetische Inventar der Romantiker weist zunächst auf: zügel- und haltlosen, in Phantastik aufgelösten Subjektivismus, deutschtümelnde, katholisierende Verehrung des vermeintlichen Mittelalters ohne jedes Verständnis für die Gegenwart, sogenannte fromme Kunstandacht, grausiges Zauber- und Wunderwesen in den Abgründen der Menschenseele und den schaurigen Tiefen der Natur. Von all dem ist bei Mörike kaum eine Spur zu bemerken: er steht fest auf der Erde, seine sittlich wie künstlerisch geschlossene Persönlichkeit bewegt sich selbst in den kühnsten Schwüngen der Phantasie und bei den keckten Sprüngen des Humors in einem ebenso starken wie sicheren Naturgefühl; bei seinem klaren Verständnis der Gegenwart wollte er weder von katholisch-mittelalterlicher Restauration, noch von der romantisierten Philosophie und Ethik etwas wissen; Natur und Menschenseele waren ihm zu vertraut, als daß das romantische Zauber-, Schauer- und Wunderwesen sich bei ihm hätte breit machen können; die Gestalt- und Formlosigkeit der Romantiker, die von ihren Stoffen beherrscht waren, konnte einen Künstler wie Mörike nur abstoßen; bei seiner ernsten Auffassung der Kunst verschmähte er es, „künstliche Gläser zu schleifen". Die künstlerische Unfähigkeit der Romantiker zeigt sich aber nirgends stärker als in ihrer sogenannten Ironie. Diese mußte, urteilt P. Heyse treffend, dem Publikum alle Augenblicke zuraunen, daß der Dichter nicht so abgeschmackt wäre, an sein Gedicht zu glauben; bei Mörike tat dies ein schalkhaft leiser Zug des Humors, der ein Kunstwerk angenehm durchwärmt und zusammenhält, wie jene Ironie es schnöde durchkältet und zersetzt. Was also Mörike von Romantik im Blute sitzt, ist die realistische Romantik, wie es Heyse einmal nennt, es ist die „echte Romantik", wie sie ein anderer bezeichnet, die Romantik, die uns schon im Homer entzückt.

In demselben Jahre wie Mörikes Roman erschienen Lenaus Gedichte. Es ist richtig, daß Lenau als Naturdichter echte Kunstwerke geschaffen hat, aber diese treten doch stark hinter dem zurück, was ihm sonst eignet: er war einer von den unglücklichen Dichtern, die im Schmerze ihren Schmerz besingen, die in Tränen schwelgen

und aus Klagen, Wehmut und Sehnsucht eine Art Gewerbe machen, das zuweilen verzweifelt nach Effekthascherei aussieht; ein solcher Dichter konnte Mörike nur abstoßen. Als Geibel ihn zum erstenmal besuchte, trat dies deutlich genug hervor. „Am meisten", schreibt Geibel, „schien ich dadurch bei ihm zu gewinnen, daß ich meine Antipathie gegen die Lenausche Manier aussprach; da fiel ihm sichtlich ein Stein vom Herzen."

In der Romantik wurzelte indes eine literarische Bewegung, die Mörike mehr zu schaffen machte, als die ganze übrige Romantik, es ist die Schicksalstragödie, die wie eine Epidemie auch durch Deutschland zog; ihr erlag sogar Grillparzer, wenn auch wider Willen, in seinem ersten Stück „Die Ahnfrau". Nach der ersten Aufführung in Wien (1817) ging es schnell über alle großen Bühnen Deutschlands, auch über die Stuttgarter, wo es Mörike als Sekundaner sah, wie er selbst angemerkt hat.[1] So sehr sich dieses Stück auch von den Schicksalstragödien gewöhnlichen Schlages unterscheidet, so kann doch kein Zweifel herrschen, daß es dieser ungesunden Spielart Nahrung bot und immer weitere Dichterkreise in seinen Strudel zog.

Es liegt auf der Hand, daß in dieser Strömung nicht bloß christliche (Vorsehung) und antike (Nemesis) Ingredienzien fließen, sondern auch zeitgeschichtliche; selbst einem Goethe erschien Napoleon als das fleischgewordene Schicksal. In einem ganz ähnlichen Gedankenkreise bewegte sich Mörike, wie ich in meiner Biographie (S. 89 f.) auseinander gesetzt habe. Wie sich dies in einzelnen Dichtungen seiner Jugend niedergeschlagen hat, kann in meiner Biographie (S. 155 f.) nachgelesen werden. Daraus ist ersichtlich, daß die sogenannte Schicksalsidee bei Mörike sich wesentlich nur in der Form und Ausdrucksweise, wenn man so sagen darf, im Zeit-Jargon, bemerklich macht, aber man wird zugeben müssen, daß keine Essenz aus seiner Umgebung so stark auf ihn gewirkt hat wie diese. Man kann auch, wie Fr. Vischer u. a., das Eingreifen der Zigeunerin im „Urnolten" und die durch sie herbeigeführte Katastrophe auf jene Einwirkung zurückführen wollen, wenn man, was ich freilich nicht für begründet halte, die innere Notwendigkeit des erschütternden Verlaufs leugnet. Doch davon wird später zu reden sein. Jedenfalls ist bei diesem Anlaß zu bemerken, daß zwischen Mörike und Grillparzer starke Aehnlichkeiten auf dem Kunstgebiet hervortreten, so verschieden sie auch im Grunde ihres Wesens waren. Die Kunst war beiden keine Abschrift der Natur, sie erschien beiden wohl als ein feines, interesse-

---

[1] Es steht in einem Merkbüchlein, das ich in seinem Nachlaß gefunden habe.

loses Spiel und die Dichtkunst insbesondere als eine Zufluchtstätte vor der Tyrannei des Lebens; beiden galt Goethe als der große Meister; auch für sie war die Poesie vor allem Bekenntnispoesie. In der Musik sahen beide die Erweiterung und Erfüllung ihres Lebens. „Ich habe", sagt Grillparzer, „durch die Musik die Melodie der Verse gelernt," das gilt auch von Mörike. Während jedoch Grillparzer als Tonmeister nur Mozart und Franz Schubert gelten läßt, für Beethoven nur ein beschränktes Verständnis zeigte, C. M. v. Weber auf das herbste verurteilte und R. Wagner für wahnsinnig hielt, steht Mörike auch hierin viel freier. Da Grillparzer nur eine individuelle Kunst anerkannte, verwarf er das Volkslied, indem er, als Altösterreicher, von Volksperson, von Volksindividuum nichts ahnte; er verspottete deshalb die Teutomanie Uhlands und Jak. Grimms philologische Bemühungen um Volkslied und Märchentext; der Schwabe Mörike dagegen, ein wurzelechter Deutscher, erkannte das individuelle Element der Volkspoesie und in ihrer Schule lernte er gerade, mit ein paar einfachen Worten das innerste Leben der Menschen, oder die gewaltige Macht aussprechen, welche die Natur auf jene ausübt.[1]

Als Mörike nach einer schweren Krankheit und in einem darauf folgenden längeren Zustande halben Siechtums „nichts Rechtes" treiben konnte, plante er, eine Auswahl antiker Dichter verdeutscht herauszugeben; dabei wurde Theokrit seine „Leibspeise", Anakreon, Catull und Tibull eine Zeitlang seine ständige Beschäftigung: so setzte in dem künstlerischen Schaffen Mörikes seit dieser Zeit, etwa 1837, die Einwirkung der Antike sehr stark ein, wie das namentlich in der großen Anzahl von Epigrammen und Elegien und der starken Verwendung des Hexameters hervortritt, den er allerdings von jeher gern und leicht in freiester Form verwandt hatte. Es sind aber nicht bloß die Jahre 1837 und 1838, in denen das antike Element so stark in seiner Kunstübung sich geltend machte, sondern in der ganzen Folgezeit macht sich dies ständig, wenn auch in schwankender Stärke, bemerklich. Den übrigen literarischen Einflüssen der Folgezeit kann bei ihrer geringen Bedeutung für die Entwicklung des Dichters hier nicht nachgegangen werden; wer sich dafür interessiert, kann die betreffende Stelle in meiner Biographie nachlesen.

Die Weimarer Dioskuren erfüllten allezeit sein Künstlerherz: Schiller nennt er einmal den „wahrhaften Christus unter den Poeten", und Goethe war und blieb ihm, wie gesagt, der höchste dichterische Meister, dem er noch bei Lebzeiten ein herrliches Sonett (Ged., S. 157) weihte.

[1] Ehrhard-Necker, Fr. Grillparzer. S. 105. ff.

Der Goethe-Schillersche Briefwechsel wurde sein stetiger Begleiter und ästhetischer Berater, er war ihm „in seiner Art ein Buch aller Bücher“. Die Beziehungen, die Mörike zu hervorragenden Künstlern mittelbar und unmittelbar gehabt hat, gehören zum Verständnis seiner Künstlerschaft und verdienen daher eine kurze Besprechung.

Wohl kein Maler, außer M. v. Schwind, hat ihn persönlich wie künstlerisch so gefesselt wie Eberhard Wächter (1762—1832), dem er 1828 ein Sonett (Ged., S. 158) widmete.

Dieser Künstler, dem Herz, Seele und Empfindung alles war, der mit Meisterschaft namentlich antike Stoffe behandelt, dieser Epiker unter den Malern, der seine Eigenart in der gemütvollen Vertiefung des Stoffes bewährte, entsprach in vielen Beziehungen dem, was auch für Mörike der Kern einer künstlerischen Persönlichkeit war. Wächters unglücklicher Schüler Bruckmann, der durch Selbstmord endigte, zog den Dichter vornehmlich durch seine Darstellungen aus Theokrit an; der Münchener Neureuther (1806—1882), als Illustrator Goethescher Balladen und Romanzen, sowie der bekannteren Märchen gefeiert, entzückte Mörike besonders durch seine naive Frische, wie L. Richter, der gemütvolle Darsteller deutschen Familienlebens, durch seinen liebenswürdigen Humor, den Reichtum seiner Phantasie, die Anspruchslosigkeit seines Wesens, die Milde seiner Gesinnung und die harmlose Heiterkeit seines Gemüts; davon findet sich mehrfach der Widerschein in Mörikeschen Gedichten. Von den jüngeren Malern sympathisierte er besonders mit dem phantasievollen und liebenswürdigen Schüler Schwinds, Fr. Naue, dessen romantische Stimmungsbilder, besonders nach Uhland, vor allem Mörikes künstlerischem Sinne wohltaten. Kein Maler aber hat ihn innerlich so angesprochen und erfüllt wie Moritz von Schwind; dieser spezifisch deutsche Maler mit seiner reinen Seele, seinem frischen Herzen und seinem fröhlichen Munde, mit seinem zarten Pinsel und seinem festen Stift. Wie Mörike weiß auch er seine Stoffe künstlerisch zu durchdringen und poetisch zu gestalten; wie jener ist Schwind Meister im stimmungsvollen, dem Inhalte auf das feinste angepaßten Kolorit und in scharfer charakteristischer Zeichnung. Mörike, dem Freund und Beherrscher des Märchenzaubers wie der Legenden-Lieblichkeit, entsprach im tiefsten Grunde seiner Künstlerseele der ebenso anmutige wie seelenvolle Darsteller der „Schwester mit den sieben Raben“, des „Aschenbrödels“,[1] der „schönen Melu-

[1] Schwinds sieben Umrisse zu Mörikes „Historie von der schönen Lau“, sowie die drei Zeichnungen zum „Sicheren Mann“, der „Legende“ und dem „Cleversulzbacher Pfarrhaus“ waren Mörikes besondere Freude.

fine“ und der „heiligen Elisabeth“, in denen die Künstlerkritik mit Recht die Apotheose deutschen Frauenherzens und deutscher Frauentugend, keuscher Liebe und reinen Familienlebens gefunden hat. Der künstlerische und seelische Einklang dieser beiden echt deutschen Meister verbreitet nicht bloß über ihren eigenen Lebensabend den heiteren und milden Glanz des sich neigenden Sommertages.

In welch engen Beziehungen Mörike während seines ganzen Lebens zur Musik stand, ist bekannt; es ist auch schon gesagt, daß er in Mozart seinen musikalischen Liebling, wenn man will, sein Ideal fand. Wie sich Mörike in diesen Meister hineinversetzt hatte, beweist das köstliche historische Genrebild, in dem er dem großen Tondichter, der allzeit verachteten Enge des Alltagslebens entrückt, einen sonnigen Tag reinen Glücks gab. Von allen Schöpfungen dieses Meisters galt ihm „Don Juan“ als die vollendetste; der Dichter mochte wohl empfinden, wie die musikalische Kunst in diesem heiteren, alle Weltfreuden umspannenden Spiele menschlicher Selbstüberhebung durch die ewige Gerechtigkeit ein erschütterndes Ende zu bereiten weiß.

Neben Mozart sind es besonders Beethoven, Händel und Haydn, die Mörike unter die Heroen der Tonkunst rechnete, von der „Zukunftsmusik“ scheint er dagegen so wenig gehalten zu haben wie sein Freund Schwind.

Von den großen Schauspielern riß ihn in früher Jugend F. Eßlair (1772—1840) hin durch sein erschütterndes Pathos und die künstlerische Idealisierung der gemeinen Wirklichkeit; G. Koch († 1831) fesselte ihn durch sein naturwahres Spiel; Seydelmann (1793—1843), der große Realist und Charakterdarsteller, entzückte ihn im beginnenden Mannesalter, von den jüngeren traten ihm F. Löwe und K. Grunert auch persönlich näher. Dem großen Garrick setzte er in seinem Romane (II, 142 f.) ein bescheidenes Denkmal. Daß dieser bei der Darstellung seiner Rollen so völlig aus sich herauszutreten wußte, schien dem Dichter mit Recht der Kern nicht bloß dieser, sondern aller Kunst.

Vergegenwärtigt man sich nun noch einmal, daß bei Mörike zu der Fülle künstlerischer Anlagen und Beziehungen — ich habe nur die wichtigsten namhaft gemacht — eine gründliche Jugendbildung und eine auf nahezu alle Gebiete des Wissens ausgedehnte Selbstbildung hinzukam, und erwägt man, daß die Einflüsse weder dieser Bildung noch der Zeit sein Wesen verrückt oder ihn auch nur zeitweise aus seiner Bahn gelockt haben, so wird man bei ihm eine künstlerische Betätigung erwarten dürfen, deren Wesen Reinheit, Tiefe und Klarheit, vereint mit Anmut, Humor und Würde, in vollendetem Einklange zeigt.

III.

Unter dem Ringen mit dem äußeren Drucke des Lebens, bei dem Zwange, den Berufspflichten immer ausüben, bei seinem vielfach gestörten, oft stark schwankenden Gesundheitszustande war Mörikes Produktionskraft schon erheblich eingeschränkt; die sehr scharfe Beurteilung, die er seinen Dichtungen zu teil werden ließ, sein geselliger Sinn, seine Beschäftigung auf den verschiedensten Kunstgebieten reduzierten seine poetischen Gaben noch mehr. Als Storm ihn in Stuttgart (1855) besuchte, äußerte Mörike bei einem Gespräch über dichterisches Schaffen: dies müsse nur so viel sein, daß man eine Spur von sich zurücklasse, die Hauptsache sei das Leben selbst, das man über jenem nicht vergessen dürfe. Und Mörike verstand sich auch auf die Lebenskunst. Seinem heiteren, harmonischen Innern wußte er, trotz der größten Schwierigkeiten, auch einen zwar höchst bescheidenen, aber künstlerisch belebten Ausdruck zu geben, wie ich das unter lebhafter Zustimmung seiner Schwester Klara, seinem „Haustrost", in meiner Biographie im einzelne dargelegt habe. Wer sich für diese Seite Mörikes interessiert, möge es dort nachlesen. Selbst in den trübsten Zeiten seines an schweren Prüfungen reichen Lebens wußte er christliche Ergebung und schlicht-frommen Sinn mit der heiteren Klarheit des Künstlers und der gelassenen Weisheit des Philosophen zu verbinden.

Wie er einst auf dem „Spitzig Fels" bei seinem hochgelegenen Albdorf mit jauchzendem Herzen und leuchtenden Augen auf die lachende, von fröhlich tätigen Menschen belebte Landschaft herabschaute, so ließ er sich durch die Kunst, zumal die Poesie, zu den sonnigen Höhen innerer Glückseligkeit emportragen, von denen die dunkeln und verwirrten Irrgänge des Erdenlebens nur in gedämpfter Ferne geahnt werden.

Weit entfernt von jedem literarischen Getriebe und Parteiwesen, lebte er nach dem Satze: gut lebt, wer gut verborgen lebt; sein künstlerisches Schaffen war der Widerschein seines harmonischen Daseins, seines heiteren Stillebens. Er wußte recht wohl, daß man nur dann wohl lebt und schön empfindet, wenn man lebt und empfindet, ohne zu begehren. So wurde er das, was einmal D. Fr. Strauß von ihm sagt: eine durch und durch poetische Persönlichkeit, deren Schöpfungen niemand ganz verstehen könne, der jene nicht ganz kenne. Er suchte nicht die Muse, sondern ließ sich von ihr suchen — die Gelegenheiten sind die wahren Musen, meint Goethe —; kein schönes Werk gibt es, schreibt Mörike einem Freunde, das wir nicht von innen heraus bilden und mit

unsern eigensten Kräften sättigen. So glaubte Uhland wie Jakob Grimm, daß Mörike in unserer unmäßigen Zeit den Frieden der Poesie gewahrt hat, ohne ihn in idealer Ferne zu suchen. Er lag ihm eben näher, in der innersten Wirklichkeit des Volkslebens und des Volksgemüts.

In seiner Jugend liebte es Mörike, bei seiner Produktion mit seinem Gegenstande allein zu sein; er scheute dabei die Berührung mit Menschen,[1] während ihm die mit der Natur auch damals ebenso erfreulich wie anregend war. Es ist psychologisch verständlich, daß er mit den reiferen Jahren sich mehr in die mannigfachen Beziehungen des geselligen Lebens führen und sich von der Beobachtung der Menschen stärker anregen ließ. Darüber wurde er aber weder ein versemachender Philosoph wie Rückert, der seine Lebensweisheit in Sprüchen und Gnomen niederlegte, noch wie Heine ein Spötter, der sich vom Verlachen bis zum Hohnlachen steigerte, sondern blieb Künstler, den sein Humor die kleinen Schwächen der Menschen als Zugaben heiterer Geselligkeit, ihre Torheiten aber als Uebel ansehen ließ, welche eben mit der Unzulänglichkeit dieser Welt verbunden sind. Freilich tadelte man nun an ihm, daß er von Glauben und Wissen zu einer Zeit nichts zu sagen hatte, als Strauß seine Brandfackel nicht bloß unter die Theologen schleuderte; daß weder die „Briefe eines Verstorbenen“, noch die „Gedichte eines Lebendigen“ bei ihm Widerhall fanden; daß er weder dem „kosmopolitischen Nachtwächter“, noch dem Verfasser der „unpolitischen Lieder“ in seinen Dichtungen Reverenz erwies, noch auch sich in der „politischen Wochenstube“ sehen ließ; daß er weder den Tendenzbären tanzen, noch Polenlieder erschallen ließ; daß er nur dichtete und nie trachtete. Auch spürte man in diesem Dichter nichts von den allgemeinen Stimmungen und Gefühlen des Herrn Jedermann, alles war bei ihm gar zu apart und ab vom Wege; bei dem wackeren Geibel konnte man eher auf seine sentimentale Rechnung kommen; bei Mörike fehlte aber die Sentimentalität, denn sein humorvoller Künstlersinn erhob ihn über die Gefühle, in denen die Menge stecken bleibt; er war nicht landläufig, er wurde nicht populär. Er trieb auch weder im Leben noch in der Kunst sein Gäulchen, wie Schwind richtig bemerkte.

In der Ausübung der bildenden Künste hat Mörike es nicht über kleine Anfänge gebracht, schon deshalb, weil er deren Darstellungsmittel nicht beherrschte. Sein Schnitzen, Bosseln, Töpfern dürfen in diesem Zusammenhang wohl erwähnt werden;

---

[1] Vergl. J. Klaiber in der „Allg. Ztg.“ 1867. Beil. Nr. 134 ff.

künstlerische Anfänge liegen nur auf dem Gebiete der Malerei vor. Wie Mörike in der Poesie die Kleinkunst liebte und pflegte — auch hierin seinem Freunde Schwind ähnlich — so liegen seine meisten Versuche in der Malerei wie im Zeichnen auf diesem Gebiete, wie schon seine unzureichende Technik erwarten läßt. Die einzige größere Arbeit, die ihn auf jenem Gebiet lange beschäftigte, war eine Veronika mit dem Schweißtuch, auf Elfenbein gemalt. Ebenfalls in Farben ausgeführt, ist der Durchblick in eine Kirche, ein kleines Stück, das nach Zeichnung und Kolorit einem Anfänger wohl ansteht; nach beiden Beziehungen merklich schwächer ist dagegen ein in Wasserfarben ausgeführtes Folioblatt, das den Sicheren Mann von einem Streuhaufen so bedeckt darstellt, daß nur die Füße in den Riesenstiefeln sichtbar bleiben, auf welche die militärischen Wächter und braven Stadtsoldaten mit bedenklichen Mienen hinschauen; besser in der Linienführung wie in der Kolorierung ist die ebenfalls in Wasserfarben ausgeführte Darstellung Wispels, wie er beim Ausziehen von Tulpen vom Gartenaufseher ertappt wird; dies Stück ist in meiner Biographie (S. 124) wiedergegeben. Völlig französiert ist diese komische Figur dargestellt als „Mr. Ognolet (su deutsch L. Swiebelchen) ci-devant premier friseur au théatre français in Paris". Ebenso frei erfunden, meist in Federzeichnung, sind „Adams Wappen" (Totenschädel mit Schlange, Tollkirsche rc.), „der Kanonier" zu dem gleichnamigen Gedicht, „Wahres Konterfei meines Herzens" für Agnes Hartlaub; recht derb sind „Der Suff" und „Es saß eine Ratt' im Kellerloch". „Wie eine singt" ist eine ergötzliche Persiflage auf den Verfasser des „grünen Tiers". Nennenswert sind noch die ebenfalls frei erfundenen Darstellungen: „Sehrmann auf der Kanzel", „der süße Engel" und „der Ladenschwengel", zwei Gruppen, die ich in meiner Biographie nach Mörikes Versen beschrieben habe (S. 154), die Gruppe: „ein fahrender Musikant spielt dem Storch zum Tanze auf", „Herr Krägle", der wegen seiner körperlichen Mißverhältnisse sich mit seinem Stock balanzieren muß und bei der „Oberrechnungsbalanze in Karlsruh" angestellt war; ferner die Federzeichnungen „Wie einer Trübsal bläst", ein warm bewegtes Genrebildchen, „die Dächerschau von des Dichters Wohnung in der Hospitalstraße", sowie unter den landschaftlichen Darstellungen „der Hafen von Konstanz" und „das weiße Schlößchen" — Schwester Klara aufs Krankenbett —. Von seinen Tierzeichnungen sind hervorzuheben „der Fuchs als Jäger" und „der Cleversulzbacher Hahn", beide in meiner Biographie (S. 153 und 162) nachgebildet, und eine Anzahl von Familienporträts, in meiner Biographie (S. 14—19) ebenfalls wiedergegeben. Auch seine Karikaturen, z. B. von zwei Pietisten-Köpfen, beweisen seine künstlerische Auffassung,

die bei dieser Spielart der Kunst auf der Uebertreibung sowohl im Vereinfachen wie im Hervorkehren des Wesentlichen beruht.[1]

Alles in allem genommen zeigt sich bei Mörike auch auf dem Gebiete der nachbildenden Künste seine Auffassungsgabe, und trotz der mangelhaften Technik führt er auch hier zu lebendiger Anschauung und bringt den Beschauer, der ohne Vorurteil und mit Verständnis hinsieht, zu dem Illusionsakt, ohne den es keinen ästhetischen Genuß gibt.[2]

Wenn es hier bei Mörike mit den Darstellungsmitteln schwach bestellt war, so lag dies bei der klassischen Kunst der Illusion, der Schauspielkunst[3], wesentlich anders. Er wußte sich nicht bloß völlig in einen Charakter hineinzuversetzen, sondern beherrschte auch die schauspielerischen Mittel: Ton, Ausdruck, Bewegungen, so daß er diese der darzustellenden Person gemäß in charakteristischer und überzeugender Weise zur Geltung zu bringen und eine Rolle lebendig, wahr und überzeugend zu spielen wußte. Er erschien dem Zuschauer wirklich als der, den er darstellen wollte. Mörike hat zwar in der früheren Jugend auch sein Puppentheater gehabt, aber er hat schon früh seine außergewöhnlichen mimischen Talente trotz äußerer Schwierigkeiten zur Geltung gebracht; einige Beispiele dafür habe ich in meiner Biographie angeführt.[4] Sein geistliches Amt hat ihm allerdings schon bald die öffentliche Ausübung dieser Kunst unmöglich gemacht, aber sein ungewöhnliches mimisches Talent suchte sich auf eine harmlose Weise geltend zu machen, wie ich ebenfalls in meiner Biographie gezeigt habe.[5] Noch in späteren Jahren übte er diese Kunst so meisterlich, daß Graf Schack urteilte, Mörike hätte ein großer Komiker werden können.[6]

Wenn man den Künsten der Anschauungsillusion — Plastik und Malerei — die dramatische und epische Dichtkunst anreiht,[7] so liegt die Annahme nahe, Mörike habe in diesen beiden hervorragendes geleistet. Dies trifft aber, obgleich Mörike in jungen Jahren sich auch für einen Dramatiker hielt, für die dramatische Dichtkunst nicht zu. Und warum nicht? Das Drama verlangt außer einer scharfen Charakteristik der Personen eine folgerichtige, festgefügte, spannende Handlung, die aus dem Charakter der führenden Personen hervorgeht; es soll im Drama keine Psychologie

---

[1] Vergl. L. Volkmann, a. a. O. S. 84 ff.
[2] Vergl. K. Lange, Das Wesen der Kunst I, 80 ff.
[3] Das. S. 85 ff.
[4] S. 32, 70, 83 f.
[5] S. 126, 174 f., 185. Ueber seine Vorlesekunst vergl. meine Biographie S. 184 f.
[6] „Ein halbes Jahrhundert", S. 422 f., und Pecht „Aus meinem Leben" II, 110 f.
[7] Vergl. K. Lange a. a. O. I, S. 87 ff.

geben außer der Psychologie der Tat; das Drama hat die Leidenschaften darzustellen, die ein Handeln herbeiführen, sowie die Rückwirkungen der Begebenheiten auf die Personen des Dramas.[1] Durch dieses Aus- und Einströmen werden die Personen dramatisch bewegt; durch das folgerichtige Vorwärtsstreben und Vorschreiten der Handlung wird die Spannung des Zuschauers bewirkt, die um so stärker wird, je wahrscheinlicher die dargestellten Vorgänge sind und je mehr Wohl und Wehe der Handelnden in Frage kommt. Deshalb muß das Tun, vor allem des Helden, der im Mittelpunkt steht, folgerichtig erscheinen, also auf den leicht verständlichen Grundzügen seines Wesens beruhen: je komplizierter sein Charakter, desto unwahrscheinlicher seine Handlungen, desto geringer die dramatische Wirkung. Ein dramatischer Charakter verträgt keine psychologische Kleinarbeit, er muß große, feste, eherne Züge tragen; der Dramatiker darf nur die Seiten der menschlichen Natur hervorkehren, durch welche die Handlung folgerichtig fortgeführt wird. Tragisch ist ein Mann, sagt Bellermann mit Recht, der sich sein eigenes Grab gräbt, wenn ich begreife, daß er sichs graben muß; schuld ist er, aber nicht schuldig. Der Mensch des Dramas, folgert Freytag zutreffend, soll in starker Befangenheit und Spannung erscheinen. Mörike war eine milde, versöhnliche, menschenfreundliche Natur, und die Unversöhnlichkeit des tragischen Verlaufs, die „pathetische Gewalt" der Tragödie widersprachen seinem Wesen, wie dies Goethe auch von sich bekennt. Mörike spann sich mit Liebe in seinen Stoff ein, den er bis in die Fingerspitzen durchdrang und bis ins feinste belebte; die elementare Wucht des tragischen Charakters konnte nicht seine Sache sein; seine immer gestaltende Phantasie hinderte ihn, wie gesagt, ein dramatisches Problem festzuhalten und folgerichtig herauszustellen; die innere Freiheit, Ruhe und Ueberlegenheit seines Humors widerstrebten der leidenschaftlichen Befangenheit und dem stürmischen Vorwärtsdringen, die das Wesen des dramatischen Helden ausmachen. „Das große, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", war ganz Schillers, aber durchaus nicht Mörikes Sache.[2] Seine Freunde suchten ihn zu historischen Studien zu bringen, indem sie dabei — wenigstens zum Teil — auf historische Dramen von ihm hofften. Sie übersahen dabei des Dichters Eigenart. An geschichtlichen Studien hatte dieser es ja gar nicht fehlen lassen, aber sie hatten sich alsbald dem

---

[1] Vergl. Bellermann, Schillers Dramen, 2. Aufl., I, 4 ff., und G. Freytag, Die Technik des Dramas, 4. Aufl., S. 16 ff.

[2] Vergl. Kurz-Mörikeschen Briefwechsel, S. 108 f.

Gebiete zugewandt, das seine rein menschliche Auffassung ansprach, ich bezeichne es kurz als das kulturgeschichtliche. Nur einmal, in dem Hohenstaufendrama Enzio, hatte er das Gebiet des großen historischen Dramas offenbar aus dem Grunde betreten, weil ihn die Besonderheit der Zeit fesselte. Aus den oben angegebenen Gründen ist nichts daraus geworden, ebenso wenig wie aus einem „Alcibiades", einem „Don Juan d'Austria"; ob er diese geschichtlichen Stoffe aus dem oben angeführten Grunde gewählt hat, oder — was ich allerdings durchaus bezweifle — weil jene historischen Konflikte die seinen bezw. die seiner Zeit, oder weil sie dies und jenes zugleich waren, läßt sich nicht mehr ausmachen, da von diesem Drama sich ebenso wenig erhalten hat wie von der Peregrina-Tragödie, die er im November 1824 verbrannt hat. Was von dramatischen Arbeiten — im einzelnen soll darüber später gehandelt werden — übrig ist, beweist vollauf, daß er kein Dramatiker war, so wenig wie Heine oder G. Keller, der sich darüber lebenslänglich täuschte.[1]

Was dem Dramatiker in Mörike hinderlich war, kam dem Epiker zu statten: die milde Menschlichkeit, die der pathetischen Gewalt und dem tragischen Konflikt abgeneigt ist, die unablässige Lust am Fabulieren, die sich auf dem epischen Boden in allen Gestalten tummeln kann, die feinste Ziselierarbeit in der psychologischen Charakteristik, die in der Welt des Epischen so willkommen ist; das sich Einspinnen in einen Stoff und ihn künstlerisch bis ins feinste zu durchdringen. In der Epik, die fern ist von der Gebundenheit der dramatischen Handlung, konnte der Humor seine keckften Sprünge wagen, sein Schelmengesicht lugte aus der Ackerfurche wie aus dem Sternenhimmel, er schwebte mit Elfentritt und donnerte im Urwaldstiefel; der Künstler Mörike aber wußte dabei mit antiker Anmut allem sein Maß und seine Harmonie aufzulegen, er wußte alles in feste Umrisse zu bannen und in starke Rahmen zu spannen.[2]

Vergegenwärtigt man sich nun Mörikes reiche Persönlichkeit und die Tiefe seines Seelenlebens, seine leidenschaftliche Erregbarkeit und seine überaus zarte und feine Empfindung, sein sicheres musikalisches Gefühl und seine sprachliche Treffsicherheit sowie den ganzen Reichtum seiner sprachlichen Ausdrucksmittel, so leuchtet ohne weiteres ein, daß sein eigenstes künstlerisches Gebiet die Lyrik ist. Für seine Art künstlerischen Schaffens auf diesem Gebiete nur zwei Beispiele.

---

[1] Vergl. A. Köster, G. Keller S. 49.
[2] Vergl. L. Volkmann a. a. O. S. 58 f., 106.

In dem Teil des Nachlasses, der mir seiner Zeit zur Verfügung gestellt wurde, findet sich folgende an Wilhelm Hartlaub gerichtete Ode:

A. W.

Cleversulzbach, 3. Februar 1842.

Du klagst, o Lieber, daß dich die züchtigste
Der Frauen verschmäht, die fromme Theresia!
Geduld! noch leben wir im Jenner,
Aber nicht stets wird der Weißflog stöbern.

Im Winkel, wo sich einsam des Daches Trauf
In morscher Rinne sickernd vereiniget,
Stark-mannsdick, zuckerkandelartig
Schimmernd, ein sechsfach verwachsener Eiszapf.

Bald wehen holde Lüfte den Frühling her,
Die Viper sonnt am bröckelnden Felsen sich,
Es blüht die Aristolochie
Purpurn dem Tage, der dich geboren.

Wenn dann von jenem eisigen Ungetüm
Auch nur die kleinste Spur noch zu finden ist,
Will ich echt Hägelsperger Kröpfe
Kriegen und gehn auf des Grünspechts Füßen.

Die Ode ist, so wie sie dasteht, nur dem Dichter und seiner nächsten Umgebung verständlich; sie hat für jenen und diese vor allem persönlichen, lebensgeschichtlichen Wert, sie ist also ein Nur-Gelegenheitsgedicht, das der Erklärung bedarf, um von andern verstanden zu werden. Das Ganze ist, wie sich von selbst versteht, ein Scherz, der auf Hartlaub gemünzt war. Die Zeile zwei genannte „fromme Theresia" war die Frau eines Arztes, genannt der „Weißflog", der in der rauhen Jahreszeit im weißen Flausch anzufahren pflegte und damals den Namen der Giftpflanze Aristolochie beständig im Munde führte; die letzte Zeile bekam für Hartlaub dadurch eine besondere Nüance, daß sie an des Freundes Zornäußerung, „da möchte einer ja gleich Knotenfüße kriegen" erinnert. Diese Frau Doktor wurde damals durch ihre liebenswürdige Aufdringlichkeit dem Freunde in Wermutshausen öfter lästig, nun muß er sich von dem Schalk gefallen lassen, daß er als der Liebende hingestellt wird.

Indem später der Künstler alles bloß Subjektive, so zu sagen Geschichtliche abstieß, das Liebesobjekt verjüngte, die Form ab-

rundete und dem Naturvorgang eine größere Fülle durch Aufnahme eines Fragments lieh, machte er aus dem Gelegenheits-Scherz — hier gleichsam sein Modell — ein kleines Kunstwerk, das er dann auch in die Sammlung seiner Gedichte aufnahm (S. 295). Es hat den folgenden Wortlaut, bei dessen Anfang ein Horazischer Anklang deutlich genug ist.

An einen Liebenden.

Du klagst mir, Freund, daß immer die Mutter noch
Des schönen Kindes gleich unerbittlich sei.
Geduld! noch leben wir im Jenner,
Aber nicht stets wird der Eiswind schnauben.

Im Winkel, wo sich einsam des Daches Trauf
In morscher Rinde sickernd vereiniget,
Hängt mannsdick, zuckerkandelartig
Schimmernd, ein sechsfach verwachsenes Monstrum.

Bald wehen laue Lüfte den Frühling her,
Dein Gartenbeet vergoldet der Crocus schon;
Eidechslein sonnen ihr smaragdnes
Kleidchen am bröckelnden Felsen wieder.

Grün wird das Wiesental, und der lichte Wald
Vertieft im Schatten schon sich geheimnisvoll;
Die wilde Taube gurrt, der Jäger
Schmückt sich den Hut mit dem jungen Zweige.[1]

Blieb dann von jenem eisigen Ungetüm
Auch wohl die Spur noch? — Warte den Sommer ab.
Im schlimmsten Falle, o Bester, denke,
Daß noch des Wildes im Forste mehr lebt!

Ebenfalls in dem früher bezeichneten Teil des Nachlasses findet sich ein Gedicht in vier Strophen, das überschrieben ist „Zu Neujahr 1845“ und folgenden Wortlaut hat:

Grüßt ein Philister „Prost Neujahr“,
Von Kindheit ging mirs wider die Haar;
Verlegen, freundlich, stumm beinah,
Und wie ein Simpel steh ich da.

Dagegen hat michs nie verdrossen,
Wenn mir ein Mann von Lebensart
„Genesung“ rief, weil ich genossen,
Und brummte mein „Schöndank“ in Bart.

---

[1] Diese Strophe ist das oben erwähnte Fragment.

An solche Wünsche, federleicht,
Wird sich kein Gott noch Engel kehren.
Ja, wenn es so viel Flüche wären,
Dem Teufel wären sie zu seicht.

Doch wenn ein Freund in Lieb' und Treu'
Dem andern den Kalender segnet,
So steht ein guter Geist dabei; —
Du denkst an mich, was Liebes dir begegnet,
Ob dir's auch ohne das beschieden sei.

Das rein Subjektive, das Lebensgeschichtliche in den beiden ersten Strophen beseitigte er, ersetzte „solche Wünsche" durch „tausend Wünsche", löste die strophische Gliederung und nahm das Stück nach diesen Veränderungen in die Sammlung (S. 288) auf. Solche Veränderungen, die man als einen Reinigungsprozeß ansehen kann, sind das, was man künstlerischen Stil nennt. Dieser Reinigungsprozeß läuft darauf hinaus, das Wesentliche, das künstlerisch Verwendbare festzuhalten und auszugestalten, das Nebensächliche aber, das jenes verhüllen, also den Eindruck schwächen, trüben oder verwirren würde, zu entfernen.

Wer die Natur, wer ein Erlebnis, wer einen Vorgang ohne künstlerische Auswahl und Reinigung wiederzugeben versucht, verfällt der Stillosigkeit.[1]

Wenn in den bildenden Künsten das Material, in der Musik die Besonderheit der Instrumente den Stil modifizieren, so bewirken dies in der Dichtkunst die sprachlichen Darstellungsmittel; und wie kirchliche, heroische, genrehafte Stoffe verschiedene Stilarten erfordern, so spricht man auch von einem dramatischen, epischen und lyrischen Stil. Da aber der künstlerische Schöpfungsakt von der Persönlichkeit des Künstlers ausgeht, so wird als das Wesen des Stils die persönliche Ausdrucksform des schaffenden Künstlers anzusehen sein. Je charakteristischer und individueller einerseits der Stil ist und je mehr anderseits eine lebendige und eindrucksvolle Vorstellung des vom Künstler ausgewählten und gereinigten Stücks hervorgebracht wird, um so reiner und stärker ist die künstlerische Wirkung.

Nach all dem wird man bei Mörike von einem dramatischen Stil nicht sprechen können; groß ist er dagegen im epischen, am größten im lyrischen Stil.

---

[1] Vergl. K. Lange a. a. O. II, S. 250 ff., und L. Volkmann a. a. O. S. 63 ff.

IV.

Die dichterischen **Ausdrucksmittel** sind im Grunde genommen der künstlerische Niederschlag der seelischen Vorgänge, die während des Schöpfungsaktes bezw. vor und nach demselben sich im Dichter bewußt oder unbewußt vollziehen. Es liegt auf der Hand, daß die Wirkung jener Mittel wesentlich von der entsprechenden Aufnahmefähigkeit des Lesers oder Hörers, also von dessen Erfahrung, Erinnerung, seelischem Horizont, Bildung &c. abhängen. Am sichersten geht, der menschlichen Natur gemäß, der Dichter, wenn er sich des Mittels der **Belebung** bedient, und zwar derjenigen, die **unmittelbar auf den Inhalt** geht; und dabei ist wieder die wirksamste, die vom Verbum, vom **Tätigkeitswort** getragen wird, dann erst folgen in dieser Hinsicht das Beiwort bezw. andere Wortarten oder deren Verbindung. Die unmittelbare Belebung des Inhalts, deren Träger das Tätigkeitswort ist, findet sich bei Mörike sehr häufig: der Geist flutet, die Gedanken baden sich, die Seele fliegt, der Genius jauchzt; der Nachtwind durchläuft klingend den Hain, die Wolken schießen finstre Ballen, gelassen steigt die Nacht ans Land &c., der Fluß küßt den Badenden und fühlt ihm die Brust herauf, der Sonnenschein schlüpft an ihm nieder, in der ersten Morgensonne spürt die Traube Wonnegeister, die Veilchen, Wald und Wiesen träumen, während die Welt im Nebel ruht; die Nacht arbeitet schwer der Dämmerung entgegen, die Sterne schießen mit gestähltem Bogen goldne Pfeile, die Fäden der Luft fließen unhörbar; die Erinnerung reicht die Zauberschalen, achselzuckend weicht das Glück, die Linden streuen Maienschatten, die Melodien gehen auf und nieder, die Nebel vergiften die Nacht, das Heer der Sterne lacht, Busch und Baum tanzen vorbei, die Rosen brennen im Gebüsch, der Mondschein tanzt nach dem Posthorn auf Bäumen &c.; die Anmut sieht er sich in seinen Armen schmiegen, der Morgen rollt der jungen Rose den Tau in den Busen, der Sinn stürzt von Tiefe zu Tiefe; ein Lächeln quillt auf dem Munde, die Sterne kühlen (= kühl werden) und lächeln, die schwülen Leidenschaften fließen, der Himmel wogt im purpurnen Gewühle, das Herz weckt den verliebten Dichter, der Geist flügelt goldne Pfeile durch alle Fernen hin, der freche Tag verstummt, die Nacht geht mit leichtem Schritt auf schwarzem Sammet, der nur am Tage grünet.

Alle diese Beispiele, die noch vermehrt werden könnten, sind der sogenannten Gefühlslyrik entnommen, in den Elegien, Epigrammen &c. mindern sie sich merklich. In den **Elegien** finden

sich folgende: der eingeschnittene Name winkt dem Mädchen (S. 100), die Birke wiegt ihr Haupt (S. 97), der Teppich des Grases empfing festlich den Fuß des Dichters (S. 98), die Rosse streuen silberne Mähnen umher (S. 144); das Hinterpförtchen am Garten singt eine Arie und auf Befragen wiederholt es: „Ach nur einmal noch im Leben“ (S. 225). Noch seltener gebraucht der Dichter dies Ausdrucksmittel, und zwar als Personifikation, in den Episteln. Von der alten Uhr mit ihrem Todesspruch (S. 244) heißt es: die alte Hexe fängt an zu sticheln; S. 248 wird die Schlaflosigkeit als Agrypnia personifiziert, deren heißer Blick dem Jüngling die Farbe der Gesundheit aus den Wangen saugt, sie verzehrt den Mann und sitzt manche Mitternacht am Bette 2c. Auch in den Epigrammen finden sich derartige Belebungen selten: das Auge der Lerchen saugt die ersten Sonnenstrahlen hinweg (S. 104), der Mund dürstet nach dem weißen Arm der Geliebten (S. 105), der kunstvolle Klosterbrunnen ahmt Pflanzen und Getier nach (S. 266), die Lichter wiegen sich, die Wehmut lehnt sich an die Schulter (S. 258), der Zaun altert, das Laub der Kastanien ist kindlich. In den Romanzen und ähnlichen Gedichten ist ebenfalls von der unmittelbaren Belebung des Inhalts wenig Gebrauch gemacht, schon deshalb, weil der Stoff mit seiner rasch fortschreitenden Handlung an sich Leben und Bewegung genug bot; die Zöpfe der Windsbraut singen (S. 24), die Wasser spielen im Feuer (S. 26), der Mond lauscht am Fenster (S. 54). In den Idyllen dagegen ist dies Ausdrucksmittel wieder öfter angewandt, wie es der Natur dieser Dichtungsart entspricht. Als der Präzeptor Ziborius sich bei seiner Rike beklagt, ihr Pentameter trete ihm auf die Ferse, erfolgt die schlagende metrische Rechtfertigung: dein Hexameter zieht unwiderstehlich ihn nach (S. 308). Im alten Turmhahn fehlt es nicht an Beispielen: um die drei glänzt ein Hahnenschrei empor, die Sonne schleicht sich ins Fenster, streicht zum Pult hin und beschaut was da liegt, sie will sich im Tintenfaß spiegeln, besieht Sand und Grus, sticht sich an dem Federmesser und gleitet an dem Armstuhl hinüber an den Bücherschrank, wo sie die goldnen Namen auf den Büchern liest und küßt. Besonders in der Idylle vom Bodensee findet sich dies vorwiegend lyrische Ausdrucksmittel oft: die Höhen verstecken das Dörfchen, die Türmchen freut sich die See zu beschauen, der Säntis hebt die gewaltigen Schultern, die Glocke verweigert den Ton, oder sie dröhnt mit weinenden Tönen, der See ergötzt sich an ihrem Klang. In der epischen Prosa finden sich dergleichen Belebungen nur hin und wieder, z. B. im „Schatz“: die Wellen schnalzen unten am Schiff (S. 44), die Blicke wühlen sich durch ein Rudel von Gedanken (S. 77).

In dem Schattenspiel Orplid dagegen, dessen künstlerischer Wert nur in den lyrischen Partien ruht, findet sich denn auch diese Art der Belebung häufiger: die Räume des Palastes wirren sich endlos durch einander, die Treppe windet sich umsonst auf, im leeren Raum die Schwelle suchend, die Finsternis starrt herab, die Zeit hat das Gehirn des Königs mit zäher Haut bezogen; die Nacht, gebückt auf ihre Harfe, stieß träumend mit dem Finger an die Saiten ꝛc.

Die stillschweigende Vergleichung, die diesen Ausdrücken zu Grunde liegt, wird aber auch förmlich bezeichnet, z. B.: sie blitzt ihn an wie Wetterstrahl, sie lacht ihn an wie Maienschein; oder sie wird bei weiterer Ausführung zum Gleichnis. Diese angedeuteten oder ausgeführten Vergleichungen gehen ebenfalls unmittelbar auf Belebung aus, oder mittelbar durch Fülle, Wärme, Frische und Kraft. Auch an diesem Kunstmittel ist Mörike reich; es begreift sich von selbst, daß auch dieses Ausdrucksmittel nicht bloß unser inneres Leben, sondern auch unsere Sinne anzugehen sucht. Entsprechend der Natur der Dichtungsarten hat Mörike in der sogenannten Gefühlslyrik nur wenig Vergleichungen angedeutet und noch weniger ausgeführt, stark dagegen ist das Mittel in der Idylle vom Bodensee sowie in der epischen Prosa, zumal im Roman, angewandt; überall aber tritt die unmittelbare Belebung des Inhalts dabei zurück. Zunächst einige Beispiele aus der Lyrik: einem Krystall gleicht seine Seele, den noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen (S. 3), des Freundes Auge steht vor ihm wie ein dunkler See (S. 126), die langen Wimpern an den Augen der Geliebten fühlt der Dichter wie Schmetterlingsflügel auf- und niedergehen (S. 131), den unverdienten Liebesgram soll die Schwester wie eine Leiche im Grabe zurechtlegen ꝛc. (S. 403). Von dem plötzlichen Todesgedanken heißt es (S. 114): wie wenn schwarzgefiedert ein tödlicher Pfeil die Schläfe streift. Der Morgen naht wie ein Englein mit rosigen Füßen (S. 160), die Musik braust vom Chor herab wie ein Adler sich vom Himmel stürzt (S. 47), die Liebe wird mit einem Adler, mit Aal und Schlange verglichen (S. 33); nach der Liebesnacht glüht Liebchens Angesicht im Morgenwind wie Rosen die der Wind zerblasen (S. 15), der Dichter folgt des Freundes Melodien an schwarzen Gründen hin, wo der Gesang versteckter Quellen klang, gleich Kinderstimmen, die der Wald verschlang (S. 206) ꝛc.; die Füße des Dichters liegen wie des Jägers Hunde bestaubt im verlechzten Grase ꝛc. (S. 228); die Wasser des Rheinfalls sind wie Rosse der Götter, die im Schwung, eins über den Rücken des andern, herunterstürmen (S. 144), die Catullausgabe mit ihren Kommentaren bläht sich wie ein schlankes Mädchen im Reifrock (S. 246).

Ausgeführte Vergleiche finden sich erst in den Episteln und Epigrammen, und da nur vereinzelt; S. 148 steht ein solcher, den der Dichter selbst ein homerisches Gleichnis nennt: Gleichwie die gelbliche Birne zur Herbstzeit 2c.; das ganze Gedicht: „Auf einen Klavierspieler" (S. 156) ist im Grunde nur Gleichnis, allerdings voll Leben, Fülle und Kraft. Die Epigramme auf „Tibullus" (S. 101) und „Auf dem Krankenbett" (S. 103) sind Gleichnisse in je zwei Distichen; in dem Hochzeitsgedicht (S. 149 ff.) wird von einer Mädchenstimme, die aus dem Getöse hervorklingt, gesagt (S. 151): wie wenn nachts aus krausem Gewölk des Mondes Klarheit tritt, ein Weilchen seine Bahn behauptend.

In den Romanzen und verwandten Gedichten habe ich nur ein Beispiel bemerkt (S. 273): das rote Paar Stiefel des Gauklerknaben, dem Blütenknopfe des Granatbaums gleich, der eben aufbrechen will, 2c.; desgleichen nur eins in den kleineren Idyllen (S. 140): der Nachtigallenschlag troff wie Honig durch das Gezweig und sprühte wie Feuer zackige Blitze; in der Idylle vom Bodensee finden sich dagegen auch für dieses Kunstmittel viele Beispiele: die Leute hörten den bösen Geist aus der Glocke mit erzener Stimme schreien, gleichwie im Walde den brünstigen Hirsch (S. 332), und ebenda den Vergleich in sieben Hexametern: wie wenn zur Frühlingszeit der Bauer seine Bienen im Korbe behorcht, ob die Königin schon den Schwarm mit feinem Getön lockt ..., so sang von selber die Glocke; Märte, der von der bösen Trude wider Willen losgekommen, wird verglichen mit dem ans Land gespieenen Jonas, dann dem verwundeten Lachs 2c. (S. 353); der falschen Trude liest dann eine Freundin den Text: das ging risch rasch wie ein Wetterregen, der schräg ins Gesicht dem reisenden Manne daherfährt, spitzige Schlossen dazu, feindselige 2c. (S. 356); wie oft noch im Angesichte des Winters ein Frühlingsvogel aus nacktem Gezweig hell die Stimme erhebt, im Busen staunende Freude erweckt, so sah sich Märte plötzlich aus seiner Liebesnot erlöst (S. 371), und bei der neu erwachten Liebe Margaretas: himmlische Freude durchdrang, unfaßbare, welche dem Schmerze gleicht, ihr wie betäubendes Glockengeläut den erschütterten Busen (S. 373). Auch am Anfang des 7. Gesanges (S. 392) steht ein ausgeführtes Gleichnis. Selten sind dagegen Gleichnisse in den andern Gedichten. Im Märchen vom sicheren Mann habe ich nur eins bemerkt: der Igelslocher „Balbierer" dient dem sicheren Mann wie der sorgsame Gärtner, wenn er die Hecken stutzt mit der unermeßlichen Schere (S. 80).

Weit mehr hat Mörike dagegen dies Ausdrucksmittel in der epischen Prosa angewandt; zunächst Beispiele aus dem Maler

Nolten: das Waldschlößchen blickt aus seiner grünen Einsamkeit herüber, weiß wie der Mond am Tage, ja rührend wie ein abgeschiedener Geist (I, 41); I, S. 141 heißen die Töne des Staren silbergesponnene Fäden, hundertfältig zu Filigran gekräuselt; I, S. 212 vergleicht sich Larkens, da sein geliebtes „Schattenspiel" so übel aufgenommen ward, mit dem Mädchen, das seine erste Puppe einmal wieder nach Jahren sieht und sie in seiner Freude jedem Philister zeigt. In symbolischer Weise vergleicht Konstanze die durch Tauwetter so schnell verwandelte Winterlandschaft mit der durch einen plötzlichen Umschlag veränderten Gemütsverfassung (I, 232), und gleich darauf findet sich ein ähnlicher Vergleich bezüglich einer Perlenschnur: die Perlen sind da wie eine Reihe verkörperter Gedanken aus einer ahnungsvollen Seele vom tiefsten Grund heraufgequollen ꝛc. S. 244 werden die Füßchen einer weißen Katze, die von der Hand zusammengehalten sind, mit einem Bündel Radieschen verglichen. In einer schwierigen Lage stellt Konstanzens Freundin (S. 253) folgenden Vergleich an: wir stehen mit unsern Gedanken wie in einem völlig finsteren Raum, wo man die eigene Hand nicht vor den Augen sieht und ringsumher an den Wänden umsonst nach einem Ausweg sucht ꝛc. Die Stimme der singenden Elsbeth wird mit den schwermütigen Klängen einer Aeolsharfe verglichen, und „die Töne wirbelten und schlugen wie ein wild flatterndes schwarzes Tuch in die Luft" (S. 288). Auch im II. Band fehlt es nicht an Vergleichen, die allerdings weniger ausgeführt sind (S. 69, 102, 107, 175). Bemerkenswert sind besonders die Vergleiche, die das Gebiet verschiedener Sinne unmittelbar verknüpfen; in den Gedichten S. 120: hell ist mein Aug' um Mitternacht, heller als frühe Morgenglocken; im Hutzelmännlein heißt es vom Lachen der schönen Lau, es sei so hell wie ihre Zähne; ebenda erscheint der Hunger wie ein übler Weggenosse, der dem Wanderer die Kraft aus dem Gebein und den Trost vom Herzen nimmt, der allen alten Jammer wachschreit, recht wie ein Hund den andern aufweckt, daß ihrer sieben mit einander heulen (S. 224). Als der arme Gesell der geliebten Giftmischerin Valet hat geben müssen, da nimmt er sein versehrtes Herz und drückt es, wie die Hausfrauen pflegen mit einem zertretenen Hühnlein zu tun, in sanften Händen wieder zurecht. In der Mozartnovelle sehen die im Prater am Boden zerstreuten Buchecken und Eicheln aus wie Geschwisterkind mit der Unzahl verbrauchter Korkstöpsel darunter (S. 316). Wenn Mozart in einer Gesellschaft erst am Flügel festsitzt und im Spielfeuer ist, dann sitzt er wie das Männchen in einer Montgolfiere, sechs Meilen hoch über dem Erdboden schwebend, wo man die Glocken nicht mehr schlagen hört.

In Orplid dagegen tritt wieder der lyrische Charakter bei den Vergleichungen hervor: der Himmel lag ob der Stadt wie eine graue Augenbraue über einem toten und erstarrten Auge; an den Lippen der Fee hing ein Lächeln wie drei Tropfen süßes Gift; die Insel Orplid hüpft wie ein neugeborenes Kind in den Windeln des Meeres.

Aus den oben berührten seelischen Vorgängen im Dichter ergeben sich noch andere Gruppen von Ausdrucksmitteln, die im Grunde zwar ebenfalls auf Belebung hinausgehen, aber indirekt, gleichsam auf Umwegen. Es ist dies zunächst die Gruppe der Figuren, deren gemeinsames darin besteht, daß der Dichter der hergebrachten Redeweise ausweicht und eine solche wählt, durch die der betreffende Ausdruck besonders betont, markiert, den Augen und Ohren des Empfangenden gleichsam zu besonderer Aufmerksamkeit empfohlen wird. Hierbei kann man von Figuren, Redebelebungen sprechen, die vorwiegend auf den Inhalt, oder auf die Wortfügung, oder den Wortklang gehen.[1] Ich sage vowiegend, weil dieser theoretischen Unterscheidung die künstlerischen Wirkungen insofern nicht ganz entsprechen, als bei diesen häufig genug vermischende Nebenwirkungen zu beobachten sind.

Wie im Leben die Sätze gelten: gleich und gleich gesellt sich gern, sowie: die Extreme berühren sich, so auch in der Rede. Die Gegensätze entwickeln sich in der Seele des Dichters, sie werden gleichsam konfrontiert und nebeneinander gestellt; bei Mörike kommt es auf diese Weise zu Ausdrücken wie: trauriges Glück, schmerzensreiche Lust, süßer Schmerz, dumpfes Wohlbehagen, freudiger Schrecken, süße Mühe, trauriger Gewinn, das Gift gräbt wonniglich, mit Schweigen sagen, die Mutter im Liede zu preisen ist der Dichter zu reich und zu arm. Gleiches gesellt sich zu gleichem: liebster Liebling; oder der Dichter wirkt durch Uebertreibungen: eine Stimme heißt ihm ein Nachtigallenchor, und Glockengeläut ist Musik der tausendfachen Flöte (S. 213); „die Elemente" enthalten (S. 177 ff.) mehrere entsprechende Beispiele. Auch durch Vergegenwärtigung, meist mit andern Kunstmitteln verbunden, weiß der Dichter besondere Wirkungen hervorzubringen, z. B. dort drüben . . steht das Rößlein, steht die Weide; in den Gedichten „Früh im Wagen" (S. 126) und in „Denk es o Seele" (S. 128) stehen alle Zeitwörter in der Gegenwart. Stark gebrauchte Figuren sind bei Mörike die Inversion in der volksmäßigen Prosa, zumal des Märchens, die Dialogisierung in der Lyrik, am häufigsten aber in der Lyrik die Frage; während die Dialogisierung an sich

[1] Vergl. Book, Sprachästhetik 1902.

Leben ist, ruft die Frage Spannung hervor, und diese ist auch Leben; vergl. „Im Frühling", „Mein Fluß", „Denk es o Seele", „Wo find' ich Trost?", „Erstes Liebeslied eines Mädchens", ferner die Elegie an „Hermann" (S. 102), auch im Roman finden sich Beispiele (I, 210, II, 107 ob.). Ebenfalls durchweg mit andern Figuren gebraucht Mörike, freilich viel seltener, Auslassung oder Häufung von Bindewörtern, z. B., nun kommen sie wieder, sie kommen (Ged. S. 77), er wurde in seinem Streben erleichtert, angetrieben, fortgerissen (Nolt. I, 31); sie nicken und knixen und fliegen davon (Ged. S. 20) rc. Häufiger dagegen ist bei unserm Dichter die Verschiebung der Satzteile, z. B.: In unseres Pfarrers Garten. Es fällt ein warmes Regelein (S. 314); auf einmal er schleudert (S. 55); wie Gazellen wir hüpfen (S. 95); besonders stark ist die Verschiebung zu Anfang des Gedichts an K. Mayer (S. 149), wo das Dativ-Objekt „dem gefangenen betrübten Mann" zwei Zeilen vor dem Nebensatz und sieben Zeilen vor dem Hauptsatz steht, in die es zu beziehen ist. Auch an Ausrufen, vorausgeschickten und nachgestellten, fehlt es nicht, z. B. Ged. S. 67, 68 f., 77 rc.; äußerst selten unterdrückt der Dichter Satzteile, z. B. Ged. S. 7 und Nolt. I, 42.

Seiner musikalischen Natur entsprechend, gebraucht Mörike sehr häufig alle Figuren, die akustischer Natur sind: Klangfiguren, mögen sie Wiederholungen von Wörtern, Lauten und Buchstaben sein, oder Tonmalereien, die Natur- oder künstlich hervorgebrachte Laute nachahmen; z. B.: Auf einmal, er schleudert .., auf einmal, er wirft; und die mich trug im Mutterleib und die mich trug im Kissen (S. 55); da kam der Wind, da nahm der Wind (S. 56); und zumal im Mondenscheine und zumal in solcher Nacht (S. 117); gieb, o Fürst, gieb uns ein Zeichen (S. 119); schon wieder, ach, und wieder; Rührlöffel in der Küche sie hat, Rührlöffel ihrer zwei (S. 24); lange Männer, lange Weiber, lange Arme, lange Schleppen (S. 27) rc. Diese Figur findet sich auch mit Steigerung und Bild verbunden, z. B.: hell ist mein Aug', heller als frühe Morgenglocken (S. 120, s. ob.); S. 18 das bekannte: Zierlich ist .., zierlicher rc.; lieber Vetter, Vetter Christel (S. 277); Raben, sieben Raben (S. 278). Die Wiederholung von Lauten ist weniger häufig: sie weint greulich, er macht ein Gesicht abscheulich, und leider freilich, freilich rc. (S. 310), in Dunst und Schwul (S. 243). Die Wiederholung der Anfangsbuchstaben findet sich, da sie sehr kräftig, ja hart wirkt, in der Gefühlslyrik seltener, z. B.: Herz, hast du bedacht, hast du vergessen (S. 167); die volkstümlichen Alliterationen wie Glitz und Glanz, Kind und Kegel, Zeug und Zügel, Zittern und Zagen rc. finden sich nicht in der Lyrik, sondern im Idyll;

im „Märchen vom sicheren Mann" heißt es einmal: sie ballten die bäurischen Fäuste, ihn zu bläuen; in lyrischen Stellen, z. B. im Roman, sind die weichen Alliterationen mit w die beliebtesten, z. B.: wunderlich wechselt der Traum; er sieht das Wild, wie es auf der Waldwiese wandelt. Für die häufig angewandte Tonmalerei mögen folgende Beispiele genügen: Ged. S. 324: ward das ein Gerumpel, ein Gepurzel, ein Gehumpel; der Elf humpelt tippe tapp (S. 63); S. 301: zirrli, zirrli, erst ein Schätzchen, dann ein Plätzchen; die Glockentöne schweben ..., daß die Blüten beben daß die Lüfte leben, daß im höheren Rot die Rosen leuchten vor (S. 137) ꝛc.

Gottfried Keller definiert die Poesie als die mit größerer Fülle vorgetragene Wirklichkeit.[1] Es steht zwar außer Zweifel, daß dies eine einseitige Uebertreibung ist, es liegt aber ein wichtiges Stück Wahrheit insofern darin, als Fülle zum Leben gehört. Staatsmänner wissen, daß wachsende Staaten größer aussehen als sie wirklich sind, denn die Fülle des organischen Lebens bringt diesen Schein hervor. Leben ist auch nicht ohne eine gewisse Wärme, Frische, Mannigfaltigkeit und Kraftentfaltung denkbar. Aus den oben skizzierten psychischen Vorgängen löst sich nun eine Gruppe von Darstellungsmitteln aus, die durch Fülle, Wärme, Frische, Weichheit, Mannigfaltigkeit ꝛc. bei dem Hörer oder Leser den Schein des Lebens so stark hervorzubringen wissen, daß dessen inneres Leben nach dieser Richtung in Schwung gesetzt, daß der Empfangende in die Lebenswege des Dichters gezogen wird, wie das der „Wanderlust der Seele" entspricht, kurz, daß er miterlebt. In der Sprache findet der Dichter nun Wörter vor, welche diese Prägung schon haben, das sind die Wörter, bei denen man von einem starken Gefühlswert spricht; ich will sie Empfindungswörter nennen. Das Volk gebraucht sie mit Vorliebe im Lied und der Erzählung, besonders im Märchen; diese volksmäßige Anwendung findet sich sehr häufig bei Mörike. In erster Linie stehen hier die Bildungen mit der Endung „lein", wie Herzlein, Tüchlein ꝛc.; ich habe nicht weniger als 71 derartige Empfindungswörter in seinen Schriften gefunden; dazu treten die auch sonst gebräuchlichen verkleinerten Koseworte, wie Bübchen ꝛc. und die dialektisch gefärbten, wie Bübel, Liedel, Mädel, Sprüchel, sodann die Prägungen: Aar, Maid, Mond (= Monat), Hort, Harm, Wicht, Mähre, rosenfarb, traut, geruhig (ein Lieblingsausdruck Mörikes wie „sonder Harm"), kecklich, wonniglich, ewiglich ꝛc., wallen, wandeln, weilen ꝛc. Wenn der Dichter diese bereits geprägten Empfindungswörter nur

[1] Vergl. Ad. Frey, Erinnerungen an G. Keller, 2. Aufl., S. 48 f.

passend für den Zusammenhang aus dem Schatz der Sprache zu wählen hat, so ist bei Mörike die Gruppe derjenigen bei weitem größer, die erst aus dem künstlerischen Ringen zwischen Stoff und Form hervorgehen; diese frei, zum Teil neu gefügten Wörter und Wendungen nenne ich Empfindungsausdrücke. Freilich ist es keineswegs immer möglich, für jeden Fall unzweifelhaft festzustellen, ob diese Empfindungsausdrücke Originale sind; sie können es subjektiv sein — sowohl nach der Empfindung des Dichters wie des Lesers — auch ohne daß sie es objektiv sind.

Die ganze Gruppe wird hauptsächlich durch zusammengesetzte Hauptwörter[1] mit oder ohne Beiwort gebildet, zuweilen durch entsprechende Beiwörter, zuweilen durch Genetive von Hauptwörtern; öfter ist der Empfindungsgehalt durch all diese Formen zugleich ausgedrückt. Besonders stark sind diese Empfindungsausdrücke in der sogenannten Gefühlslyrik vertreten, wie dies der Natur dieser Gattung entspricht. Ihr gehören folgende Beispiele an: Wunderkräfte, Wundernacht, Wundergärten, Luftgesänge, Schaukelwonne, Blumenschwelle, Wolkenstühle, balsamreiche Schwüle, süßschläfernde Gefühle, üppiger Schattengrund, der Liebe Wundernest, der Burgruine Trotz — man bemerke hier den griechischen Einfluß — Liebesschauerlust, Erstlings-Paradieseswonne, Traumgardinen, Sternensaat, Goldglockentöne, Glockentonmeer, wild zerstreute Felsentrümmersaat, der Schönheit Götterstille, der Dichtung enge Rosenbande, ein Bildnis mitleid-schöner Qual, des Traumes Goldgewebe. Es finden sich ferner in den Episteln (S. 231): Schnurrbartsbewußtsein, glattgespannter Hosen Sicherheitsgefühl, Schalksanmut; in den Elegien: ungepflegte Spätherbst-Blumen-Einsamkeit, heller Ackerblumenkranz, des Gehölzes Schattenwand, Frühlingsmitternacht, nachtschaurige Kluft; in den Epigrammen: Blumen-Maskenball, Jammerschweiß, Mutterebenbild, ewiger Mächte Liebesrat; in den Romanzen: Rätsellied, Ammensang; in den Märchen (S. 183): Zwergen-Goldschmieds-Meisterstück; im Roman: Sterbenslangeweile, schwarzer Unglücks-Sonntag-Nachmittag, der Untersuchungsrichter ist die dürre, hölzerne, sechsellige Kanzlei-Sandbüchse; im „Schatz": ein sanftes, liebreiches Witwengesicht.

Zu der dichterischen Anwendung des Beiworts, wie sie bereits wiederholt erwähnt ist, tritt noch eine andere, die im wesentlichen ebenfalls der Fülle und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks dient. Indem nämlich der Dichter aus dem Inhalt des Begriffs das

[1] Klopstock sagt: „Die Zusammensetzung macht, daß man schneller denkt und der schnellere Gedanke ist lebendiger, hat mehr Kraft", bei Weise, Aesthetik der deutschen Sprache 1903.

Merkmal herausstellt, welches ihm für den Zusammenhang künstlerisch besonders wirksam erscheint, schafft er sich ein Ausdrucksmittel, das an steter Bereitheit, unmittelbarer Verwendbarkeit und gesichertem Verständnis von keinem andern erreicht wird. Ich nenne es in Ermangelung eines besseren Inhaltsbeiwort. Es ist bei allen Hauptwörtern anwendbar und kann sich eben sowohl an die höchst gespannte Empfindung, wie an die äußeren Sinne des Lesers oder Hörers wenden. Es begreift sich ohne weiteres, daß diese Art des Beiworts sowohl einem bestimmt gegebenen, also stehenden Merkmal eines Begriffs bezw. Gegenstandes, als auch einer besonderen, durch den Zusammenhang bestimmten und motivierten Eigenschaft einer Sache entsprechen kann. Aus den Hunderten von Beispielen, die ich gesammelt habe, ergiebt sich ferner, daß in der epischen Dichtung das Inhaltsbeiwort in beiden, eben angegebenen Beziehungen von Mörike gebraucht wird, nur in der Idylle vom Bodensee findet sich nicht selten, in der Weise Homers, dies Beiwort mehr füllend, jedoch immer im Wesen der betreffenden Sache liegend. Bei weitem am meisten hat Mörike das Inhaltsbeiwort in der sogenannten Gefühlslyrik und im Roman gebraucht. Ich gebe nur eine Anzahl Beispiele, die sich in den verschiedenen Darstellungsgattungen bei Mörike finden. In der sogenannten Gefühlslyrik: der tiefsten Kräfte stiller Herd, der flüchtigen Stunde gleichgeschwungenes Joch, ein rascher, ein warmer Sommerregen, im traubenbeschwerten Tale, ehrengraue Greise, braune Männer, stille Mädchen, mondbeglänzte Bahn, bescheidener Wachtelschlag, der scheckige Narr, der lichterhelle Grund, leichtgegittertes Dach; in den Elegien heißt die Aeolsharfe einer luftgeborenen Muse geheimnisvolles Saitenspiel, das melodische Klage führt rc.; in den Episteln: ein braun, süßduftend Kräutlein, gelbe Regenlichter rc. Außerordentlich häufig gebraucht ist überall das Beiwort „süß"; z. B. bei Herz, Not, Nähe, Unruhe, Unschuld, Zauber rc. In der epischen Dichtung ist das Inhaltsbeiwort besonders häufig auch nach der sinnfälligen Seite gebraucht, z. B. die maserne Pfeife mit zinnener Fassung, der gelbliche Ahorn, die flächsernen Haare, der grünende Schilfkranz, die getäfelte Wand rc., auch an den sogenannten schmückenden, füllenden Beiwörtern in homerischer Weise fehlt es nicht: die weitfahrenden, die segelnden, die schwebenden (Ged., S. 144) Schiffe, die gewerbsame Stadt, die prüfenden Worte rc.; im Roman: ein schlummertrunkener Jüngling mit geschlossenen Augen und leidenden Zügen, eine magere Großmutterhand, ein märchenreiches Dorf, ein ungemeines Weib; das hübsche, kleine, massiv erbaute Haus auf einem ebenen Absatz des steil angehenden Weinbergs, der freie, mit Sand bestreute Vorplatz,

hochaufgeschossenes, wildes Gebüsch, das eine bewässerte Kluft verbirgt, der geschlängelte Fußweg ꝛc.; sehr stark findet sich diese Art Beiwort auch angewandt bei der Beschreibung des Waldschlößchens (I, 43). Die nach griechischem Vorgang durch Verbindung von Hauptwörtern mit Partizipien gebildeten Beiwörter finden sich selten, z. B. das kuchengebackene Kindlein auf der maskierten Hochzeit in der Idylle vom Bodensee.

V.

Es ist schon hervorgehoben worden, daß der Dichter für die Wirksamkeit seiner Kunstmittel auf die Resonanz beim Leser oder Hörer mehr oder weniger angewiesen ist; dessen Erfahrung, Erinnerung, Bildung ꝛc. bilden günstige oder weniger günstige Vorbedingungen, z. B. mir scheint das oben zitierte Gleichnis von der tönenden Glocke und der lockenden Bienenkönigin nicht ungesucht, vielleicht nur deshalb, weil ich dergleichen noch nicht beobachtet habe; die komische Wut des Präzeptors Ziborius (Ged., S. 303 ff.), der seine Brust dreifach mit Erz gepanzert hat, um seine Essigliebhaberei gegen seine Vorgesetzten zu verteidigen, wird künstlerisch völlig wirksam nur für den, der die Alten kennt. Mit dem Geschmack ist es nicht anders: ich z. B. empfinde in der Komposition der Idylle vom Bodensee nichts Störendes, wie die meisten andern. Verhältnismäßige Sicherheit für die entsprechende Wirkung seiner Ausdrucksmittel findet der Dichter in der reinen Empfindung der Leser ꝛc., denn sie ist bei den meisten Menschen richtiger als ihr Raisonnement; erst mit der Reflexion, behauptet Schiller, fängt der Irrtum an. In der vorhergehenden Darstellung habe ich diese Sachlage schon mehrfach angedeutet. Von einer Gruppe von Ausdrucksmitteln, die sich in erster Linie an die Empfindung wendet, ist nun zu reden. In dem inneren Ringen zwischen Eindruck und Ausdruck, zwischen Stoff und Form, in welchem das Kunstgefühl des schaffenden Dichters Führer ist, gibt es nicht bloß eine physische, sondern auch eine seelische Respiration: im animalischen wie im psychischen Leben schlagen dann die Pulse stärker, kein Wunder, daß sich das Fluten der schaffenden Dichterseele in das Kunstwerk und durch dieses in die Seele desjenigen überträgt, der es zu genießen weiß. Dieses Fluten, der Rhythmus ist, wie angedeutet,

physiologischer Herkunft, kunstformend wurde er im Tanz mehr als physischer, in Musik und Poesie mehr als psychischer Bewegungsfaktor. Der poetische Rhythmus im Deutschen ist der sprachgesetzlich geregelte Wechsel von Hebung und Senkung, jene fällt auf die Silbe, die den Hauptton hat und ist der Takthalter, diese kann eine oder zwei Silben haben und ist Taktfüller. Die Haupthebung im deutschen Vers fällt auf das Wort, das Wort- und Versakzent trägt. Neben diesem rhythmischen Versbindemittel besteht das melodische, der Reim in seinen verschiedenen Arten; die bei weitem häufigste ist der Vollreim. Durch das Eindringen der antiken Metrik in die deutsche Verskunst hat diese zwar mannigfache Bereicherung erfahren; da aber jene nach Längen und Kürzen, diese nach Haupt- und Nebenton mißt, so haben zwei Gegensätze in der deutschen Verskunst sich zur Geltung zu bringen gesucht.[1] Wenn man diesen Widerstreit dadurch zu heben gemeint hat, daß man für eine Länge einen Haupt-, für eine Kürze einen Nebenton setzte, so ist dies allerdings ein Auskunftsmittel, es bleibt jedoch ein Notbehelf, weil es unserer Sprache an kurzvokaligen Stamm- und langvokaligen Flexionssilben mangelt; dazu kommt bei uns ein Ueberfluß an gehäuften Konsonanten und schwachtonigen bezw. stummen Endungen. Schon deshalb entbehren unsere nach antikem Maß gebauten Verse häufig des antiken Wohllauts und des metrischen und grammatischen Parallelismus, der auf der freien Wortstellung der alten Sprachen beruht. Die Erkenntnis dieser Sachlage ist zu spät eingetreten, um schon jetzt ihre volle Wirkung ausgeübt zu haben. So muß für jetzt noch mit dem leidigen Mischzustand gerechnet werden; ganz verkehrt aber ist, an die deutschen Dichter, wenn sie sich antiker Maße bedienen, denselben Maßstab zu legen, wie an die antiken. A. W. Schlegel hat schon im ersten Stück des Athenäums gesagt, es sei „sicherer, uns über das, was gut und übel klinge, mit unsern eigenen Ohren, als mit denen des Hephästion oder Dionysios zu beratschlagen“; es sei lächerlich, „im Deutschen vollkommen die griechischen Silbentänze nachmachen zu wollen“. Aehnlich äußerte sich Mörike selbst (vergl. meine Biographie S. 171 m.). Der geniale Verdeutscher hellenischer Tragödien, U. v. Wilamowitz,[2] sagt mit Recht: „Ins Deutsche übersetzen, heißt in Sprache und Stil unserer großen Dichter übersetzen“ und „man erkenne dann aber auch an, daß Goethe und Schiller die Gesetze für den Vers geben und nicht Ovid und Kallimachos“.[3] Goethe sagte einmal zu Eckermann: „wäre ich

[1] J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl., S. 34 ff., 38 ff., 41 ff., vertritt zum Teil einen andern Standpunkt.
[2] v. W., Reden und Vorträge, 2. Aufl., S. 12.
[3] Das. S. 10.

noch jung, ich würde gegen alle solche technische Grillen (à la Voß) verstoßen, ich würde Alliterationen, Assonanzen, falsche Reime und alles gebrauchen, wie es mir bequem wäre; aber ich würde auf die Hauptsache losgehen und so gute Dinge zu sagen suchen, daß jeder gereizt werden sollte, es zu lesen und auswendig zu lernen." „Der Takt", sagte er ein andermal zu Eckermann, „kommt aus der poetischen Stimmung wie unbewußt. Wollte man darüber denken, wenn man ein Gedicht macht, man würde darüber verrückt und brächte nichts zu stande." Auch hierin dachte und verfuhr Mörike wie Goethe.

Nach antiker Weise bezeichnet, sind es Jamben, und zwar meist gereimt und strophisch gegliedert, die in der sogenannten Gefühlslyrik am häufigsten angewandt sind. Nächst dem Vierfüßler findet sich der Fünffüßler, selten mit Drei- und Zweifüßlern verbunden, im letzteren Falle reimlos. Zuweilen ist der Jambus, um in der antiken Ausdrucksweise zu bleiben, durch den Anapäst ersetzt; es gibt jedoch einige Gedichte, in denen, dem Sinn entsprechend, gegen Schluß des Gedichts oder der Strophe die Dreisilber vorwiegen, wie in „Die Schwestern" (S. 64), „Um Mitternacht" (S. 134); in dem Gedicht „In der Frühe" (S. 31) folgen in der Weise des Chorals („Wie schön leuchtet der Morgenstern") auf sechs jambische Verse vier trochäische zum beruhigenden, wärmenden Abschluß. In den Elegien kommt, so viel ich sehe, die gereimte jambische Strophe, und zwar in Fünffüßlern, nur einmal vor (S. 206). In den Episteln findet sich dies Maß dreimal, und zwar gereimt, in den Epigrammen viermal, strophisch gegliedert sind davon zwei Stücke. In den reinen Gelegenheitsgedichten ist der Vierfüßler zweimal, der Vier- bis Sechsfüßler einmal gebraucht, und zwar jedesmal in gereimten Strophen. Von reimlosen Jamben finden sich in der Lyrik der Fünffüßler zweimal, der Sechsfüßler fünfzehnmal. Einen wesentlich andern metrisch-rhythmischen Charakter — ein metrisches Schema ist hier überhaupt nicht erkennbar — hat die Gruppe von Liedern, die neben Daktylen bezw. Anapästen und Jamben auch Trochäen aufweist; zwar ist hier auch Reim und Strophenbau in der Regel angewandt, aber der letztere in ganz freier Weise; namentlich ist es der Rhythmuswechsel, der diesen Gedichten den Charakter starker Bewegtheit gibt. Es sind meist Natur- und Wanderlieder, die zum Teil dem Liebeslied nahestehen; ich rechne hierher folgende zehn: S. 32, 34, 405, 128, 54f., 301, 95, 286, 174, 65 u. Dieser Gruppe stehen die Romanzen „Schön Rohtraut" (S. 58) und „Die Tochter der Heide" (S. 69) nahe, die in stark bewegte Reimstrophen gegliedert sind; dazu kommt bei jenem Gedicht eine Art Kehrreim, bei diesem ist

die erste Zeile jeder Strophe in bestimmter Absicht variiert wiederholt. In den übrigen epischen Gedichten sind Jamben noch mehrfach, und zwar in der Regel in Reimstrophen, die meist aus Vierfüßlern bestehen, angewandt.

Erheblich seltener als der Jambus ist der Trochäus vertreten. In der sogenannten Gefühlslyrik ist er ebenfalls meist in der Reimstrophe gebraucht; trefflich dem Inhalt angepaßt ist der Wechsel von Trochäen und Jamben in „Auf der Reise" (S. 48). Ganz frei gebildet, auch in den Strophen, ist die Elegie „Erinna an Sappho" (S. 113), der man im ganzen logaödischen Charakter wird zusprechen müssen. In den Episteln findet sich der Vierfüßler gereimt und strophisch gegliedert in „Der Petrefaktensammler" (S. 292); öfter kommt das Maß in den Epigrammen vor, wo auch einmal (S. 277) der gereimte Achtfüßler angewandt ist. In dem Hochzeitsgedicht (S. 249 ff.) haben die Logaöden die von Catull und Martial gepflegte Form des Phaläkischen Verses.

Von reimlosen Trochäen ist, so viel ich sehe, in der Lyrik siebenmal Gebrauch gemacht, z. B. S. 5, 10, 289, 290. Auch in den epischen Gedichten kommt der Trochäus vorwiegend gereimt und strophisch gebaut vor, zum Teil mit Auftakt (S. 67, 302, 181), reimlos dagegen S. 208. Daktylischer Art, meist mit Auftakt, sind die Maße z. B. in den Stücken S. 19, 75, 160 und 190. Der Hexameter allein ist in der Lyrik fünfmal (S. 317, 142, 248, 147), ferner im „Märchen vom sicheren Mann" und in der „Idylle vom Bodensee" gebraucht; mit dem Pentameter verbunden in der Lyrik 63 mal: in 11 Elegien, 50 Epigrammen, einem Glückwunsch (277) und auf einem Stammbuchblatt (310); in der Epik zweimal (S. 138, 304) mit merklich lyrischem Charakter.

In ganz freien und zum Teil stark wechselnden Rhythmen dagegen sind in echt deutscher Weise acht Gedichte strophisch gebildet — außer einem sind es Liebeslieder — die zum Teil in hochgespannter Leidenschaft, zum Teil tiefer gestimmt sich auf diesem Gebiete menschlichen Leids und menschlicher Freude bewegen. Reimlos sind sowohl die beiden leidenschaftlich wogenden Peregrina-Oden II und III (S. 130—133), wie die gedämpfte Elegie „An eine Aeolsharfe" (S. 39) und der klug abgewogene, echt Goethesche „Rat einer Alten" (S. 14); gereimt dagegen sind das Liebes-Wanderlied (S. 136), Die Klagelieder betrogener Mädchen (S. 59, 61) „Erstes Liebeslied eines Mädchens" (S. 33) und das in dreizeiligen Strophen gebaute „Lied eines Verliebten" (S. 120), das an einzelnen Stellen — dem Inhalt wohl angepaßt — geradezu prosaischen Charakter hat.

Der Versuchung, seine metrische Kunst in der Handhabung des Sonetts öfter zu beweisen, hat Mörike besser als Uhland widerstanden, ich finde es nur elfmal bei ihm: in vier Gedichten, die man als Widmungsgedichte bezeichnen kann (S. 157, 158, 156, 402), in den sechs Sonetten an Luise Rau und in der letzten Peregrina-Ode (S. 134). Die Alkäische Strophe ist zweimal parodistisch gebraucht (S. 295 f., die Stanze im „Besuch in Urach" (S. 35) und in der jetzt nur einstrophigen ersten Peregrina-Ode (S. 129), der Knüttelvers in der Lyrik viermal (S. 406, 324, 322 f.), ferner in dem Idyll „Der alte Turmhahn" (S. 194), in „Zwei Märchen" (S. 185, 188) und in der Legende (S. 253); die Stichomythie einmal (S. 66).

Wenn man nach dem Mischzustand unserer Metrik bei einer solchen Zusammenstellung durchaus nicht darauf rechnen darf, den Sinn des Dichters jedesmal getroffen zu haben, so gilt dies von der Auffassung des Lesers und Kritikers noch weniger; völlig ins Schwanken gerät aber ein solches Ergebnis, sobald man, auf Einzelheiten gestützt, ein Urteil über die Gesamtleistung des Dichters hören will. Da schillern die Werturteile in allen Farben individuellen Geschmacks oder sie zeigen einen rigorosen Schulstandpunkt 2c. 2c. Der eine macht dem Dichter Vorwürfe, daß er bei dem ersten von zwei mit „und" verbundenen Haupt- oder Eigenschaftswörtern die Deklination des Metrums halber unterlasse, z. B. an Tier- und Vögeln fehlt es nicht, an klar- und trüben Tagen; der andere führt dies als dichterischen Gebrauch einfach an; oder es wird getadelt, daß statt des endungslosen Stammes einer mit einer Endung, des Verses halber, gesetzt wird, z. B. mondenhell; oder der Dichter lasse des Metrums wegen Pronomina aus, verschiebe ganze Satzteile, arbeite mit „lückenbüßerischen e" (balde, alleine, Herze), vernachlässige Kasusendungen (dein = deiner, Tropf), lasse Vorsilben aus (blieben = geblieben), gebrauche den undeutschen Komparativ, um Daktylen zu gewinnen 2c. Förmliche Treibjagen nach Emjambements, falschen oder fehlenden Caesuren und Hiaten werden angestellt. Dabei fehlt es — bei jenen wie bei diesen — an einer allgemein anerkannten Definition dieser Begriffe. Das Emjambement wird bis auf den heutigen Tag von den Metrikern verschieden begrenzt, und bei den Bestimmungen über den Hiatus treten noch stärkere Schwankungen hervor. W. Wackernagel[1] z. B. stellt eine ganz wunderlich abgestufte Proskriptionsliste auf; J. Minor[2] gibt wieder andere und auf sorgfältigen Untersuchungen

---

[1] Poetik, Rhetorik und Stilistik, S. 433 ff.
[2] Neuhochdeutsche Metrik. 2. Aufl. S. 177 ff., 522 f.

beruhende Regeln, die indes nichts weniger als unangefochten sind. Meine Meinung darüber vorzutragen und zu begründen, ist hier nicht der Platz. Im allgemeinen stimme ich dem zu, was schon vor einem halben Jahrhundert W. S. Teuffel gesagt hat: „Den Hiatus vermag ich fürs Deutsche nur in sehr beschränkter Weise anzuerkennen, das Zusammentreffen von Vokalen hat selten für unser Ohr etwas hartes, viel häufiger das Ausstoßen von solchen.“ Auch in diesen Beziehungen darf gesagt werden, daß Mörike auf dem gleichen Boden steht wie unsere klassischen Dichter.

Mag man die Natur der antiken Versmaße, namentlich des Hexameters und Pentameters, und ihre Wiedergabe im Deutschen wie J. Minor beurteilen[1] oder anders, Tatsache bleibt, daß z. B. im deutschen Hexameter häufig genug der Trochäus für den Daktylus steht — ganz ist dies meines Erachtens nicht zu vermeiden —, daß ferner kein deutscher Dichter bei Hexameter bzw. Pentameter immer Betonungen vermeiden kann, die sprachwidrig sind; so werden auch bei Mörike des Metrums halber auf der ersten Silbe betont: indes, jetzund, alsbald 2c.; auf der letzten: Auftrag, treulich, lebhaft, Vorsicht 2c.; auf der ersten und letzten: Tagesarbeit; auf der vorletzten: Lustigmacher. Als Trochäen werden gebraucht: beinah, gleichwie, warum, vielmehr 2c.; des Metrums wegen finden sich Bildungen wie: unehrbarlich, wohnbarlich 2c., oder der Versschluß spaltet Wörter, z. B. Zauber-Gürtel, Machandel-Baum, Frühlings-Garten, Argo-Nauten, Stecken-Pferd, Dutzend-Weise, in-mittelst.

Wenn Mörike auch scharf darauf achtet, daß im zweiten Teil des Pentameters kein Daktylus durch einen Zweisilber ersetzt wird, so fehlt es doch nicht an Beispielen, daß die Pentameter-Mitte in ein Wort hineinfällt; z. B. in „kurzstämmig“ (S. 267, Nr. 4. 1. Pentam.), „Waldrande“ (S. 270, Nr. 10. 1. Pentam.), „lernlustiges“ (S. 265. 5. Pentam.).

Alles in allem genommen, darf gesagt werden, daß Mörike in der Behandlung der antiken Metra neben unsern klassischen Dichtern mit Ehren dasteht; daß ihn aber in der meisterhaften Behandlung und mannigfachen Anwendung des Senars keiner erreicht. Da ihm das obenan steht, was er zu sagen hat, so ist er weder ein Verskünstler, noch — wie wir nun sehen werden — ein Reimkünstler. Nur einmal in der parodistischen „Apostrophe“ (S. 151) hat er diese Art Künstler lächerlich gemacht.

Die Alliteration hat Mörike wie andere Dichter durchweg als Figur benutzt, sehr selten, soviel ich sehe, als Taktbinder;

---

[1] Das. S. 40, 148 ff., 281 ff.

dahin könnte man z. B. folgende Stellen ziehen: In „Jung Volker" beim Kehrreim, „Fiedel und die Flint" (S. 54), auch in dem Vers: „Seine blauen Augen ihm blitzten". S. 179: „Und sehen sanft zum wilden Spiel". Schwebende und gleitende Reime habe ich nur in der oben genannten parodistischen „Apostrophe" bemerkt, ebenso verhält es sich mit Reimen, die sich auf mehrere Wörter verteilen. Mittelreime finden sich nur selten, z. B.: „Nicht seine Braut, doch ihm vertraut (S. 24), „sie geben Stank für Dank" (S. 314), „das Schmollen und das Grollen" (S. 16); auch der sogenannte Cäsurreim kommt nur ausnahmsweise vor, z. B.: „Keiner soll stocken im Tanz! — Schüttelt nur Locken und Kranz!" (S. 95) und „Wir wollen ihm singen ein Rätsellied, Wir wollen ihm klingen ein böses Lied" (S. 69). Im Voll- und Endreim zeigt Mörike jedoch die größte Mannigfaltigkeit, um seine künstlerischen Ziele zu erreichen (Beispiele werden im folgenden Buch gegeben); er gebraucht nicht nur Paarreime (a a, b b), Schaltreime (a, b, b, a), Kreuzreime (a b a b), sondern auch solche, die durch lange Strophen mannigfach verschlungen sind.

Wer bei Mörike nach sogenannten unreinen, zumal dialektisch gefärbten Reimen jagt, wird reiche Beute finden, z. B.: Golde-sollte, freun-sein, mögen-wegen, Höhe-Wehe, beugen-steigen, krähn-stehn, schwinden-zünden ꝛc. Indem nämlich der Dichter sich ganz seiner inneren Bewegung hingibt, bewegt er sich auch beim Reim im heimischen Dialekt, in welchem er lebt und webt. Diejenigen neuhochdeutschen Dichter, die am freiesten von unreinen Reimen sind, wie Platen, Geibel u. a., gelten allgemein nicht als die tiefsten.

Der Kehrreim, Refrain, dem Volkslied entlehnt, hat nicht bloß rhythmische Bedeutung, indem er den jedesmal vorher gebrauchten Rhythmus hält oder einen Rhythmuswechsel zur Geltung bringt, sondern dient durchweg auch dazu, gleichsam die Einheit der Tonart wiederklingen zu lassen bezw. die Grundstimmung des Gedichts immer wieder in den Mittelpunkt unseres Mitempfindens zu bringen; musikalisch angesehen, kam mir so der Refrain nicht selten vor wie das poetische Pedal. Die Wiederholung eines einzelnen Wortes in dieser Art, der Wortrefrain, kann diese Wirkung nur andeuten, die erst durch den Vers- und Strophen-Refrain erzielt wird, z. B. das dreimal wiederholte: „Fiedel und die Flint, Fiedel und die Flint", „Volker spielt auf", in „Jung Volker" (S. 54); ferner das ebenfalls dreimal wiederholte: „Eia la la! Eia la la! Ist doch auch des Königs sein Töchterlein da!" (S. 95). In „Das lustige Wirtshaus" (S. 192 ff.) wiederholt der akademische Chor sechsmal den letzten Vers des „Mädchens" und leitet ihn jedesmal ein mit „Heida! ha, ha!" In dem wehmütigen Abschiedslied (S. 222 ff.)

werden die beiden Eingangsverse: „Weht, o wehet, liebe Morgenwinde! Tragt ein Wort der Liebe hin und wieder!“ zweimal wiederholt und zum Schluß verwandelt in: „Still, o stille nun, ihr Morgenwinde! Wehet morgen in der Frühe wieder!“ In dem Wanderlied (S. 287) wird der doppelzeilige Refrain einmal wiederholt; im „Lied vom Winde“ (S. 59), dem „Klagelied der verlassenen Braut“ läßt der Refrain das Motiv der Ruhelosigkeit besonders stark erklingen: „Fort, wohlauf! Halt uns nicht auf! — Fort! Wohlauf! auf! Halt uns nicht auf!“

In der volksmäßigen Romanze hat der Kehrvers nicht minder seine Grundakkord-Geltung, z. B. in „Der Feuerreiter“ (S. 67), „Hinterm Berg, hinterm Berg Brennt es in der Mühle!“ (zweimal). Mit der Steigerung des Brandes verwandelt sich der letzte Vers in: „Rast er in der Mühle!“; als das Feuerglöckchen aber ausklingt, verkürzt er sich in: „Brennts!“ — und da alles mit dem wahnsinnigen Feuerreiter in Asche zerfallen ist: „Ruhe wohl, ruhe wohl, drunten in der Mühle!“ In „Die Geister am Mummelsee“ (S. 75) folgen auf den ersten Strophenrefrain („O nein! So sage, was mag es wohl sein“) noch fünf im Wortlaut entsprechend abgeänderte Kehrreime am Schluß jeder Strophe. In „Schön Rohtraut“ (S. 58) wiederholt sich dagegen am Schluß jeder der vier Strophen der Kehrvers: „Schweig stille, mein Herze!“ In dem echt volksmäßigen „Zwei Liebchen“ (S. 187) spannt der Dichter das ganze Schicksal der beiden Liebenden zwischen den Kehrvers: „Er hüben und sie drüben.“

VI.

Mörikes schöpferische Sprachbildungskraft und außerordentliche sprachliche Treffsicherheit ist allgemein anerkannt. Was im Dämmerlichte der Menschenseele sonst unbegriffen und sprachlos ruht, ergreift er begrifflich, faßt es in sprachliche Form und läßt es in vollendetem Wohllaut vernehmen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die dichterische Sprachgewalt sich vornehmlich in den Zusammensetzungen zeigt; wie viel da auf griechischen oder sonstigen Einfluß zurückzuführen, wie viel als Eigengut anzusehen sei, muß für jetzt ungeschlichtet bleiben. Ich habe schon oben ausgesprochen, daß es nicht einmal immer möglich ist, festzustellen, ob der Dichter selbst an die Erstmaligkeit

seines Wortgeschöpfs glaubte, ob also subjektive Originalität vorliegt; nicht besser steht es mit unsern Hilfsmitteln, die objektive Originalität festzustellen; nur ein paar Beispiele! In der Epistel „An Longus“ (S. 230) findet sich bekanntlich eine Reihe von Zusammensetzungen mit „Sehr“: Sehrmann, Sehr-Sehrmann, Sehr-Billet, -Gesicht, -Kompliment, Sehrheit, sehrhaft, sämtlich in üblem Sinn gebraucht. Daß Sehrmann bereits vor J. Paul („Dämmerungen“) gebraucht ist, wie sonst Sehrkerl, d. h. ein ganzer Kerl, ein tüchtiger Kerl, war Mörike schwerlich bekannt. Im Grimmschen Wörterbuch (X, Sp. 165) ist „Sehrmann“ in J. Pauls und Mörikes Sinn angegeben und bemerkt, daß dem Wort der üble Sinn „eigentlich nicht zukomme.“ So viel ich weiß, hat Mörike das Wort in diesem Sinn von seinem Bruder Karl im Gespräch aufgefangen und dann ausgemünzt. Zu den besten Prägungen Mörikes rechne ich „herbstkräftig“ (S. 125) und „windebang“ (S. 14), jenes fehlt an der betreffenden Stelle von Grimms Wörterbuch, bis zu diesem ist es noch nicht vorgerückt; Silberschnörkelwerk fehlt ebenso wie Morgenrötebrunst, Jammerschweiß, jähschüssig, dickfinster, inallewege, allmittelst, Lichtkarz, Fazvögel, Karfunkelwein 2c. (Karfunkelwasser ist dagegen angegeben); andere Wörter sind zwar erwähnt, auf Mörike ist aber kein Bezug genommen, z. B. morgendlich, Morgenglocken, wo Hölty, Rückert und Uhland zitiert sind, der höchst bezeichnende Gebrauch Mörikes ist jedoch nicht erwähnt, ähnlich ist es auch mit: inmittelst (Lieblingswort Mörikes), inkräftig (Uhland ist zitiert), handig, heiklich, feuchtig, kühlig 2c., ferner: geisten, fremden, kühlen (intrans.) ängsten, ängstig, ferndig, Blast, Biederweib (über Logau gehen die Zitate hier nicht hinaus). Es sind also nur wenig Stellen, wo Mörike herangezogen ist, z. B. „ein manches“ (III, Sp. 138), „geil“ in dem dialektischen, aufgefrischten alten Sinn von überfröhlich (IV, Sp. 2583). Der Aufnahme harren noch sehr viele Wörter von besonderer Prägung, wie: Grausamtat, Großheit, Reine, Künde, Weiße, Schaukelwonne, Schwül, Schnurrbartsbewußtsein, Scheitergerüst, Sternenlüfteschwall, Steifbettler, Totenspiel, Widerwart, rippendürr, unnachsagbar, scheffiich, unangeklopft, unfrohgemut, prachtieren, schmeidigen, umzirken, visiteln, wärmeln 2c.

Unter den Quellenverzeichnissen des Grimmschen Wörterbuches stehen von Mörike die Gedichte (2. Aufl.), „Idylle vom Bodensee“, „Hutzelmännlein“, „Mozarts Reise“ 2c. und „Maler Nolten“ (1. Aufl.). Alles in allem genommen kommt der Mörike-Forscher hier nicht ganz auf seine Rechnung.[1]

[1] Sehr empfehlenswert ist auch in dieser Beziehung Erbe, Wörterbuch der deutschen Rechtschreibung.

Ich würde viele Seiten füllen müssen, wenn ich eine vollständige Zusammenstellung der Wörter und Wendungen geben wollte, die als **altertümliche**, **volkstümliche** und **dialektische** im engeren Sinn anzusehen sind; ich beschränke mich deshalb zunächst auf die Bemerkung, daß solche Wörter und Wendungen naturgemäß nur selten in der Lyrik anzutreffen sind, sehr reichlich jedoch in der „Idylle vom Bodensee" und im „Hutzelmännlein". Bei einer großen Anzahl altertümlicher Formen, die Mörike gebraucht, liegt es nahe, wie bei Goethe, an **biblischen** Einfluß zu denken, z. B. fleugst, fleußt, deucht, beugt = biegt[1] (Ged., S. 140, Z. 5 v. u.), geuß, mildiglich, gülden, trutzig, wunniglich, vergunnt, sung, stund, du sollt, du willt, umsunst, jetzund, etwan, zu handen, insonderheit, weil = dieweil, ehbevor, so als Relativ, für = vor, schwarz für Alter, herfür, für Kummer; risch, rasch wie ein Wetter (1. Samuelis 20, 38); ferner bei weiblichen Hauptwörtern die alten Genetive und Dative auf en, wie: in der Mitten, auf der Erden, sowie die alten Formen sahe = sah, ritte=ritt, schritte = schritt, zerfiele=zerfiel, ihme=ihm; ring=gering, Rüchlein, Ziefer, sodann die Kollektiven Gelüst, Gestrick ꝛc. Zu den Lieblingsausdrücken Mörikes gehört auch „mit eins" und „noch eins so". Außerordentlich reich ist Mörike an **volkstümlichen** Wörtern und Wendungen, die vielfach **dialektisch** gefärbt sind; so gebraucht er verschiedene Formen von tun als Verbalumschreibung (er tat sagen), wiederholt das Subjekt durch das Fürwort: der Mann, er; setzt die volksmäßige Possessivform: des Schäfers sein Haus, dem König sein Bett ꝛc., oder das volksliedmäßige „wohl" (wohl auf und wohl ab), die doppelte Verneinung: kein Stern leuchtet nicht, kein schöneres mag wohl nimmer sein ꝛc., sprichwörtliche Ausdrücke: dem Kälbchen ins Auge schlagen, die Katze ist den Baum hinauf ꝛc.; volksmäßige Steigernungen, wie: nudelnüchtern, stangenlang, kreideweiß, wieselrasch, schnabelschnell, sowie die dialektischen Ausdrücke: mockig (dick), Mollkopf (Dickkopf), beschmitzt, Windweben, gar = verbraucht, herentgegen ꝛc.; Ausrufe wie: Mein! Ei Hase! Schimpfwörter: Gaudieb, Mondkalb; der Schieferdecker ist der krumme Teufelshöcker, der Hufschmied der rußige Lümmel, der sichere Mann der Schweinpelz. **Fremdwörter** gebraucht Mörike verhältnismäßig recht viel. In der Lyrik kommen nur solche vor, die als fremd nicht mehr empfunden werden und über dem Niveau der Tagesrede stehen, andere zerstören die künstlerische Einheit, sie ernüchtern und erkälten; in der Lyrik finden sich deshalb Wörter wie: melodisch, Terrasse, Magie, Lustrevier, Profil ꝛc., im volksmäßigeren Gebrauch: Profit, Profession, Kamerad, flattieren,

[1] Vergl. **Grimms** Wörterbuch I, Sp. 1743; „rechtfertig" bei **Erbe**, S. 197.

traktieren, zum Tort (sogar zum Torten), Visite, Philister; die Renommee, charmant, Erzphantasten u. a. haben schon ironischen Beigeschmack; eine parodistische Nuance zeigen: Professorsleut, Pedanten, Bouteille und eine ganze Anzahl von Amtstiteln, wie: Notar, Revisor, Kameralverwalter; altmodisch-behaglich sind dagegen Seine Dignität der Prior, Prälatur ꝛc.; satirischen Beigeschmack haben Ausdrücke wie Metier, Politik, possierlich (S. 318 ff.), die Anti-Sympathetiker (S. 150), die Schwachmatiker, die räsonieren und die Natur bornieren, sowie die vielen Fremdwörter in der Epistel von den Sehrleuten (S. 231 ff.). Wispels Rede strotzt von französischen Redensarten und zum Teil verballhornten Fremdwörtern. In der pädagogischen Atmosphäre der „häuslichen Szene" (S. 304 ff.) gibt es Katheder, Exerzitien, Studienräte, Rektoren ꝛc.; bei Uebersendung von einem Hans Sachs'schen Stück (S. 407) findet sich: Mythologey, Comedi ꝛc.; in dem biedermeierschen Liebesauftrag (S. 299) ist stilgemäß die Rede von poetischer Epistel, desparatem Wicht ꝛc.; in der Mozartnovelle gibt es neben dem österreichischen Dialekt altmodische Rokoko-Ausdrücke, wie Chalanten (Kunden) u. a. Im gebildeten Gespräch des Romans finden sich nach der Weise jener Zeit sehr viel Fremdwörter, die wir heute vermeiden würden, wie: delikate Technik, Acquisition, Distraktion, Coup, änigmatisch, Jalousie (Eifersucht), Clinquant, rezent, häufiger ist — ebenfalls dem Zeitgeschmack entsprechend — pretiös und Pretiosität. Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, daß der hellenische, zumal homerische Einfluß wie bei Goethe so auch bei Mörike, z. B. im Gleichnis, in der freien Stellung des Attributs, dem Gebrauch des daktylischen Komparativs, der Zusammensetzung von Substantiven und Partizipien, merklich hervortritt, dasselbe gilt für die Wiederholung, die Häufung der Bindewörter ꝛc. Eigentümlich ist Mörike wie Goethe — bei den Alten besonders Horaz — die Verwendung des einfachen Verbums anstatt des zusammengesetzten, z. B. tauen = auftauen (S. 116), ein Gewölbe führen (aufführen S. 74), tauschen = vertauschen (S. 208), eifern = wetteifern (S. 208), den Mut regen = erregen, die Stimme heben = erheben; legen = belegen, sehen = aussehen (volksmäßiger Gebrauch).

Auf intensive bzw. transitive Weise werden Verben gebraucht, wie missen = bei Seite lassen, sparen im mhd.-Sinn, schwindelnd (S. 114 letzte Zeile) und verklingend (S. 207 letzte Zeile); intensiv ist auch der Gebrauch bloßer Kasus anstatt der unpoetischen Präpositionen, z. B.: des erschraken sie, süßer Wehmut unersättigt, seines Herzens vergnügt, der Pfeil fliegt die Schläfe vorbei ꝛc., ferner mit Unterdrückung des Verbums: mit Blicken

steif ins Licht; auch der Konstruktion eiusdem originis bzw. dem inneren Objekt entsprechend: Waldatem atmen, der Wagen soll Wege schwanken, Politik sprechen, der Geist flügelt Pfeile, der Weg, den das Rößlein hintanzt; einen intensiven Eindruck machen auch folgende Spracherscheinungen: er fühlt sich gedoppelt einen Gott, der Ehrenmann, den (= als den) du ihn wähnst, meine dich nicht vor uns zu schämen (= schämen zu müssen S. 354), das Liebchen kam gesungen; mit Unterdrückung des Reflexivums: ich sah Frühlingsgärten ... ändern (S. 159), der türmende Wagen. Wie bei Goethe begegnet man häufig Wendungen wie: ein paar Schritte tun, einen Sprung tun, Vorschlag tun, Boten gehen; Ausdrücken wie: in Absicht auf, in Ansehung, ferner das Partizip anstatt eines Nebensatzes: der Weg, „in welchen eingetreten", man das Schloß sah (Nolt. I, 116); auch die Unterdrückung von Fürwörtern findet sich: nichts hören mag (ich), sowie von Flexionssilben attributiver Adjektive, auch bei Maskulinen (lieb Kind, lieb Vater); hierher gehört auch die volksmäßige Weglassung des Artikels: Lieb ist blinde Fischerin (S. 33), drei Sterne scheinen über Marienkapell (S. 65); dialektischer Herkunft ist indessen wohl die Verbindung des unbestimmten Artikels mit „mancher" (ein mancher, S. 19 und S. 346), ferner: ein sämtlicher Hausrat (S. 302) und die Weglassung jenes Artikels, z. B.: so wackeren Burschen = einen so w. B. Volksmäßig scheint auch Mörikes Gebrauch von „ab" zu sein, z. B.: ab dem Pfad (S. 97), Schwälblein fliegt ab dem Baum (S. 259 u.) 2c.; ferner die Wiederaufnahme des Subjekts und Objekts durch die Formen des Artikels, z. B.: das ist unser Räuberhauptmann, sowie Zeit- und Ortbestimmungen durch „da", z. B.: da spielt er die Geige, da kam der Wind, für den König da ließ er sein Blut; ferner das geheimnisvolle „es", z. B.: da flatterts, da fließt es, es knopert am Laden (S. 19), es schnellt, es schlüpft 2c. (S. 33); da fällt's in Asche ab (S. 68); es wallet (S. 25), es hebt den Jüngling, es fegt wie (S. 26), es zuckt, es orgelt 2c. (S. 77). Wie Goethe gebraucht Mörike auch die Verbindung weder — weder: weder Freude habe ich — weder Kummer (S. 222); in der „Idylle vom Bodensee" findet sich (S. 361) folgende Kette: weder im Hirschen, weder im Adler, nicht in der Stube, nicht im Saal, auf der Straße nicht ist's, noch Wiese noch Wald ist's, auch nicht der See; durchaus volksmäßig ist der Gebrauch des Neutrums, wie es schon bei den mhd. Dichtern vorkommt: kein Stummes noch Taubes (S. 335), sowie der Konjunktiv mit subjektiver Färbung: gemachsam kämen wir, im Finstern wär ich dann allein (S. 201), der Knab' hätt' lang so eins begehrt (S. 187). Anschaulicher,

malerischer Natur scheinen dagegen Verbindungen wie: trunken an allen Sinnen, man schwatzte um einander, sie zweifelten nicht darüber, er erwachte an einem Gesang, die Stimme schmiegte sich dem Ton der Flöte nach.

Insofern sich die Dichtungsgattungen mischen — und das geschieht häufig genug — mischen sich auch die Stile, indes läßt sich nach der vorhergehenden Darstellung die Eigenart des lyrischen und epischen Stils bei Mörike etwa dahin zusammenfassen.

In der sogenannten Gefühlslyrik treten stilistisch markant die Ausdrucksmittel hervor, die eine unmittelbare Belebung des Inhalts herbeiführen, etwa gleich stark angewandt finden sich daneben die Empfindungsausdrücke, während die Emfindungswörter in der Regel nur in den volksliedmäßigen Stücken hervortreten; in zweiter Linie sind wirksam: die Redebelebung durch Figuren, die künstlerische Anwendung des Inhaltsbeiworts und neue Zusammensetzungen; dann erst machen sich die angedeuteten Vergleichungen bemerklich, die mittelbar belebend wirken, sowie syntaktische Besonderheiten künstlerischer Natur. In starker Abschwächung gilt dies von der übrigen Lyrik. Während die ausgeführten Vergleiche, die Gleichnisse, hier keine Rolle spielen, treten sie in der Epik, zumal in der Idylle vom Bodensee und im Roman sehr stark hervor, ein ähnliches Verhältnis besteht für die altertümlichen, volksmäßigen und dialektisch gefärbten Wörter und Wendungen; erst in zweiter Linie steht hier die unmittelbare Belebung des Inhalts und die Anwendung der Figuration sowie der Empfindungsausdrücke; Empfindungswörter treten namentlich in den Romanzen und der volksmäßigen Erzählung, auch im Roman hervor; stark angewandt ist das Inhaltsbeiwort vornehmlich in den inhaltlich bewegteren Stellen des Romans.

Aus dieser Zusammenfassung ergibt sich: 1. Mörikes Stil ist am originalsten in der sogenannten Gefühlslyrik ausgeprägt, demnächst in der Idylle vom Bodensee und im Roman; 2. dichterisch die wertvollsten Partien in der genannten Idylle und im Roman sind diejenigen, denen nach Form und Inhalt lyrischer Charakter zuzusprechen ist. Es ergibt sich also, daß Mörikes lyrischer Stil am originalsten und künstlerisch am meisten durchgebildet ist, sein epischer Stil erweist sich in der erzählenden Prosa am vollendetsten. Dies letztere bedarf noch einer weiteren Begründung. Die von G. Keller aufgestellte Behauptung, Poesie sei die mit größerer Fülle vorgetragene Wirklichkeit und deshalb müsse der

einzelne Satz eine gewisse Fülle und Rundung zeigen, ist in Mörikes Prosa künstlerisch erfüllt, wie folgende Beispiele beweisen werden: Nolt. I, 64 u. f.: zu lange schon darin geübt, sich jene schmerzlichen Erinnerungen fernzuhalten, überschaute er vielmehr mit einem hohen, frommen, ihm längst beinahe fremd gewordenen Dankgefühl die hoffnungsvolle Gegenwart; S. 67: O schlüge sich dies Auge auf! aus seiner lichten Tiefe leuchtet mit Kindesblick die Ahnung jedes höchsten Gedankens; S. 118: die heitere Klarheit und Ruhe der Winterlandschaft, blauer Himmel und lachender Sonnenschein kamen seiner zärtlich aufgeregten, erwartungsvollen Stimmung innerlich wohltuend entgegen; S. 134: er drang mit weit offnem Blick in die nächtliche Bläue des Himmels und forderte alle Gestirne heraus, seine Seligkeit zu teilen; ferner II, S. 52 u. f.: Verzweiflungsvoll — umhüllte; S. 183: unser Freund — Sehnsucht; S. 185: Indessen — Freunde; S. 234 m.: Im gelben — gefunden; S. 247 m.: Eine ganze — umfließen; 2c. Das malerische Element tritt noch hinzu bei den Gemäldebeschreibungen I, S. 9 u. f. u. S. 13.

Es ist aber nicht bloß die Wärme und Fülle sowie der Wohllaut der Sprache, der Rednern wie Dichtern am Herzen liegt, sondern auch das Gleichmaß der Satzglieder, das öfter durch Vergegenwärtigung noch wirkungsvoller wird, z. B. I, S. 224: In Gottes Namen, dachte Larkens, die Frucht ist reif, sie will vom Zweig; wohin sie fällt, muß ich erwarten! I, S. 2: Ich frage nach dem Meister, der Graf läßt mich raten, ich rufe Tillsen 2c.; S. 129: da rauscht auf einmal . . . streift 2c. (es folgen noch elf Präsentia in Hauptsätzen). Das Gleichmaß der Satzbildung ist besonders an folgenden Stellen zu bemerken. I, S. 16: er fand — überrascht worden war; S. 78 u. f.: Ein heimatloses Menschenkind — zu raten. Die Wiederholung ist in einer besonderen Weise mit dem stilistischen Ebenmaß an folgenden Stellen verbunden. II, 67 u. f.: wie es bei Liebenden zu geschehen pflegt, verschlang die reine Luft die Gegenwart mit Ernst und Scherz und Lachen, es verschlang ein stummes Entzücken 2c.;[1] II, S. 125: So hatte Nolten einen anderen Vater, es hatte der Förster den würdigsten Freund verloren, und S. 136: es hoffen alle deine Gespielen, jung und alt hofft dich vor dem Altar zu sehen. Und nun noch ein klassisches Beispiel aus dem „Hutzelmännlein" (Ges. Erzählungen S. 156), der Lau Abschied: Ich sage Dank, Frau Ahne, liebe Jutta, Euch Söhnerin, und Jüngste dir. Grüßet die Männer und die Mägde. In jedem dritten Jahr wird Euch Botschaft von mir; auch mag es wohl geschehen, daß ich noch bälder komme

[1] Im W. Meister: „Erst spät mag eine Verirrung . . ., es mag ihr Tod".

selber, da bring' ich mit auf diesen meinen Armen ein lebend Merkmal, daß die Lau bei Euch gelacht. Das wollen Euch die Meinen allezeit gedenken, wie ich selbst.

Von den antiken Rednern ist es ja bekannt, daß sie sich zur erhöhten Wirkung auf die Zuhörer auch des künstlerischen Rhythmus in ihrer Rede zu bedienen pflegten. Der deutschen Sprache ist nun der regelmäßige Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben so angemessen — man spricht deshalb von dem trochäischen Fluß der deutschen Prosa und dem jambischen der Poesie —, daß sich auch das Volk diesem sprachphysiologischen Impuls hingibt; bei Ausdrücken wie: Wind und Wetter, Roß und Reiter, Gold und Silber u. a. steht deshalb das einsilbige Wort immer voran.[1] Ein Stilist wie Mörike bietet selbstverständlich in seiner Prosa für die rhythmische Behandlung treffende Beispiele genug. Nolt. I, 75 u. f.: Es hilft und hilft dir nichts — du mußt mir beichten, Kleine, was an dem Märchen ist! Wir rücken eher nicht vom Fleck, wir treiben eine Schraube ohne Ende. — — Warum du dich nur sträuben magst? Wär's Grille, bloßer Eigensinn? Dergleichen las ich nie auf dieser klaren Stirne, Kind, Kind! fürwahr es fehlt nicht viel, daß du mich selbst noch stutzig machst; S. 245: Was nicht gerade lieblich ist, daß ihr es streicheln mögt, muß darum noch nicht häßlich sein, und diese Drachenköpfe sind sogar sehr schön; S. 316 ob.: Nein, nein, bei meiner armen Seele, mein Sohn soll mir kein Künstler werden! so lang ich lebe und gebiete, soll er's nicht; II, S. 220 u. f.: wenn ich . . . hier an deiner Seite, du Einzige, du Teure, ach schon zum zweitenmal und nun auf ewig mein gewordene! Ja, in den seligen Triumph so schwer geprüfter Liebe mische sich die sanfte Trauer um den Freund, der uns — du wirst es hören — zu diesem schönen Ziel geleitet hat 2c.; S. 234 u. f.: die herbstlichen Winde ums alte Gemäuer vernahmen den Schwur, alljährlich noch reden die Winde von dem glückseligen Tag; daktylischer Rhythmus ist hier deutlich vernehmbar. Gegen Ende des Romans (S. 292, 295 — 297) zeigt sich Mörike noch einmal in seiner ganzen Meisterschaft: man mag über die Vision des blinden Gärtnerknaben denken wie man will: sprachlich und stilistisch gehört sie zu dem vollendetsten, was wir in deutscher Prosa unser eigen nennen.

Von den Stoffen, die Mörike dichterisch behandelte, läßt sich kaum mehr sagen, als daß sie aus ihm selbst geschöpft sind: aus inneren und äußeren Erlebnissen und einer Phantasie, deren Reichtum und Gestaltungskraft schwerlich überschätzt werden kann.

---

[1] Vergl. Weise, Aesthetik der deutschen Sprache 1903. S. 252.

Ich verweise deshalb hier auf die einzelnen Vorgänge, wie sie in den folgenden Büchern, soweit nötig, dargestellt sind.

Was nun die Namen angeht, die unser Dichter seinen poetischen Geschöpfen gegeben hat, so muß man sich zunächst seine sinnige Betrachtungsweise vergegenwärtigen, die er auch diesem Gebiet des Lebens und der Dichtung entgegenbrachte (vergl. m. Biogr. S. 63, 102, Nolt. II, S. 193 f.). Wie sorgfältig er bei der Namengebung verfuhr, sieht man schon an den Aenderungen, die manche Namen erfahren haben, in dem ungedruckten Romanfragment fehlt es ebenfalls nicht an Beispielen dafür. Der Hauptmann Stafforst (Nolt. I, S. 265) hieß vorher Schertel, Warbelin (II, S. 105, 109) hieß vorher Marmetin, Gumprecht: Murschel (II, S. 145); im M. S. des Romans hieß Larkens zuerst Richard Larkens und der Gräfin Freundin Fernande: Eugenie; der Waidfegerkönig Hadelock hieß vorher Knackmandel; das Mädchen Jezerte war im ersten Entwurf Arete genannt 2c. Wie Mörike auch bei seinem sonstigen Feilen nicht immer glücklich änderte, so ist es hier; einzelne Namen machen, wie bei Goethe, geradezu einen gesuchten Eindruck, z. B. im Roman der Namen Perse für einen Gesellen, im „Schatz" Arbogast ebenfalls für einen, der ursprünglich Gesell war, der Handwerker Sundrard in Orplid 2c. Dies ganze Gebiet ist aber so subjektiver Natur, daß ich mich, um nicht in Schulmeisterei zu verfallen, bei diesem wenigen bescheiden muß.

Die künstlerische Nacharbeit, die Mörike ebenso sorgsam wie unablässig seinen Dichtungen widmete, das sogenannte Feilen, bezog sich nicht nur auf einzelne Wörter und Wendungen, sondern auch auf ganze Stellen und erstreckte sich überall — in Poesie und Prosa — auf Form und Inhalt. In den folgenden Büchern wird davon ausführlich die Rede sein müssen.

Zweites Buch.

Die lyrischen und epischen Gedichte.

Die lyrischen Gedichte.

I.

Wie ich bereits in meiner Biographie gezeigt habe, ist die Sammlung der Mörikeschen Gedichte, wie sie bis jetzt vorliegt, durch Willkür, die von Hermann Kurz ausging, durch Zufall und Gehenlassen von seiten des Dichters[1] — in den vier ersten Auflagen haben fortwährend Verschiebungen von Gedichten stattgefunden — in ihrer Anordnung und Folge bestimmt; sie bietet deshalb keine Uebersicht über das, was Mörike auf diesem Gebiete geleistet hat, ja sie hat nicht einmal einen erkennbaren Einteilungsgrund.

Will man sich des Reichtums bewußt werden, der in dieser Sammlung steckt, so sind Gruppierungen nach gewissen Gesichtspunkten unerläßlich. Wollte man jene nach der Form vornehmen, so würde das nicht zu dem gewünschten Ziele führen. Es bleibt also zunächst nur die alte schulmäßige Scheidung in Lyrik und Epik, obwohl zu jener Gedichte zu rechnen wären, die, wie z. B. „Der Gärtner", auf epischem Gerüste ruhen, und zu dieser solche, die, wie „Schön-Rohtraut", stark lyrischen Charakter tragen, oder wie „Gute Lehre" durchaus im Tone des Volksliedes erklingen. Wenn es also schon bis dahin nicht ganz ohne Zwang abgeht, so machen sich bei den weiteren Scheidungen und Teilungen schon merklich größere Schwierigkeiten geltend. Rein aus praktischen Gründen teile ich Mörikes Lyrik in die sogenannte G e f ü h l s l y r i k und in die Gruppen der E l e g i e n, E p i s t e l n, E p i g r a m m e bzw. S i n n g e d i c h t e und G e l e g e n h e i t s g e d i c h t e.

Die G e f ü h l s l y r i k würde als die bei weitem umfangreichste Gruppe, die der L i e b e s g e d i c h t e — es sind über 70 Stücke — enthalten; die übrigen Lieder und Gedichte könnten als p o l i t i s c h e

[1] Vergl. Brief an Hartlaub vom 2. 1. 1867.

und religiöse, als gesellige und als solche zusammengestellt werden, die ich der Kürze halber Stimmungsgedichte nennen will. In den Liebesgedichten kann man unterscheiden: Persönliches, Natur der Liebe, Untreue, Glück, Geschicke und Geschichten. In der Gruppe „Persönliches“ handelt es sich um die Beziehungen Mörikes zu Klärchen Neuffer, zur Peregrina, zu der schönen Lehrerstochter in Scheer (Josephine genannt), zu Luise Rau und Margarete von Speeth, seiner späteren Frau.

In die Sammlung der Gedichte — von dieser gehe ich überall aus — hat Mörike nur eins von denen aufgenommen, die sich 1822 auf Klärchen Neuffer beziehen: „Erinnerung“ (S. 5 ff.). Von diesem gilt das, womit Goethe in seiner treffenden und weitherzigen Art eine Anzahl von Volksliedern bezeichnet, sie seien „von der guten lyrisch-episch-dramatischen Art“. Eine kleine Liebesgeschichte, die in leichtgeschürzten Trochäen, im frischen Allegro ihren Gang nimmt, wird vom Dichter in das reizende Zwielicht einer Kinder- und ersten Jugendliebe gerückt, fest gespannt in den Rahmen von Erlebtem, einfach und durchsichtig komponiert und mit der Reinheit der Kinderneigung und dem Schmelz einer ersten Liebe geschmückt, in schlichtem, warmem Stil. Zu der Vollendung der letzten Fassung ist der Dichter erst nach und nach gekommen; diese Wandlungen zu verfolgen, ist bezeichnend für Mörikes künstlerische Eigenart. Da die drei ersten Auflagen gleichen Wortlaut haben, so kommen drei Fassungen in Betracht: eine handschriftliche, die der drei ersten Auflagen und die der vierten Auflage, der letzten von des Dichters Hand. Die erste Strophe ist überall gleich, die zweite lautet in der Handschrift: „Als wir durch die sonnenhellen Regnerischen Straßen liefen, Unterm seidnen Schirme eilend, Endlich einmal Arm in Arm.“ In der ersten Auflage haben die drei ersten und der letzte Vers denselben Wortlaut; zwischen jene und diesen ist nun eingeschoben: „Beide heimlich eingeschlossen Wie in einem Feenstübchen“. Diese letzte Zeile „Wie“ 2c. steht in der Handschrift am Ende der dritten Strophe, durch zwei Zeilen erweitert: „Wie in einem Feenstübchen Ganz allein wir auf der Erden! Und du ganz mir hingegeben!“ Ganz wesentliche Aenderungen bringt aber die 4. Strophe, die in allen Fassungen beginnt: „Jetzt ist wohl ein Regenbogen“; darauf folgt in der Handschrift und in der ersten Auflage: „An dem Himmel, sagt ich einmal; Dann in meinem frohen Mute Sprach ich weiter diese Worte: Käm auch keiner mehr an Himmel, Wär es gar nicht zu verwundern, Denn die Leute ziehn ja selber Seine bunten Bogenstreifen Zu sich nieder auf die Gassen. Sieh nur, wie sie sich beeilen! Jeder mit dem Regendache Führet einen andern Farben — Bogen über seinem

Haupte, Jeder springt mit seinem Raube, Blaue, rote, violette — Alles nehmen sie mit fort." Bei den Vorbereitungen zur vierten Auflage fand Mörike die Beziehungen auf den Regenbogen „läppisch", änderte deshalb die drei ersten Zeilen und ersetzte die Regenbogenphilosophie durch das reizende Kinderstückchen in Nachbar Büttnermeisters Höfchen. „Mit dem", schrieb Mörike damals an Hartlaub, „was dafür eingeschaltet ist, enthält das Gedicht nun eine zweifache Erinnerung, wovon die frühere auf Klärchens Geburtsort Benningen geht, die andere auf einen Besuch, den sie von Bernhausen aus in Stuttgart machte; da waren beide keine Kinder mehr." Selbstverständlich mußte nun auch die sechste Strophe völlig geändert werden, und der Schluß lautete nun: daß wir uns „wie", nicht mehr „als" Kinder freuten.

Von ganz anderm Charakter als diese friedenselige „Erinnerung" sind die Peregrina-Oden mit ihren drei Vorläufern. „Nächtliche Fahrt" (S. 8), zuerst „Im Traum" überschrieben, aber sonst gleich auf den ersten Wurf vollendet, bietet ein traumhaftes Doppelbild: in die alte Bernhauser Liebe flattert ein armes holdes Kind, das dann doch wieder in lieblichem Wechselspiel sich in die frühere Liebe verwandelt, wie es im Traum zu geschehen pflegt; der Dichter fährt mit seinem Kind in seligem Vergessen in die graue Welt. In festgefügten spanischen Trochäen, in mäßig bewegtem Rhythmus, der sich erst gegen Ende leidenschaftlicher erhebt, und in schlichtem Stil, der ebenfalls erst nach dem Schlusse zu mehr Fülle und Färbung zeigt, vollzieht sich diese Liebesfahrt nach den seligen Gefilden. — Durch eine tiefe Liebe (Peregrina) wird „Der junge Dichter" (S. 10 ff.) aus den engen Rosenbanden der Dichtung in deren reinen Duft erhoben, in dem er als im Elemente lebt; Beiwort und Empfindungsausdrücke treten hier schon deutlicher hervor; die reimlosen Trochäen in frei gebauten ungleichen Strophen geben dem sonst zarten Kolorit einen herberen Anstrich. Noch fühlt der Dichter sich seiner Aufgabe nicht ganz gewachsen, aber die neue Liebe, die Macht eines Weibes, hat ihn der Erfüllung näher geführt. Auch hier zeigen die ersten Entwürfe keineswegs die spätere Vollendung; auch hier liegen drei Fassungen vor: in einer handschriftlichen, die zum Teil völlig abweicht, in der der ersten und zweiten Auflage, sowie in der der dritten, wie sie jetzt vorliegt. Die Handschrift hat sechs Strophen, jetzt sind es vier. Die erste Strophe heißt da: „Jetzo sind die ersten Tage, Wo der wundersam verschlossene Rätsel-Geist selbst der Natur, Der im Nebelgrau des Herbstes Wehmutsvollen Ganges schreitet, Nun mit tief und süßen Tönen An die morgenfrische Seele Leise anzuschlagen scheinet, Jede tonverwandte liebe Stimme der Erinnerungen Lang

1823

1823

entschlafener Kindheit weckt"; die zweite Strophe bringt folgenden Wortlaut: „Und wenn mir nun solch Empfinden Nicht so rein und völlig immer, Wie es in der Seele lebte, In des Dichters zweite Seele — Den Gesang — hinüberspielte, Und zu ungeduldig mahnend, Sollt ich dann nicht mutlos werden, Sollte mich nicht selbst verklagen, Daß ich oft mir nicht genüge?" Die dritte Strophe ist in der Handschrift in zwei Strophen zerlegt mit annähernd demselben Text; Zeile vier bis sieben der dritten Strophe lautet jedoch: „In der stillen kleinen Kammer Bei dem Dämmer dieser Lampe, Wo ich neben dir darf weilen In dem Kreise, wo du atmest, Ach so hold bescheiden redest." Die Abweichungen der Handschrift in deren vierter Strophe sind nicht bedeutend, die Veränderungen, die der Dichter vornahm, aber bezeichnend: „Die Locken sind nun „braun", nicht „lieb", Das „ungestillte Dichten" wird „dies wirre Bilderwesen" ꝛc. In der Handschrift folgt nun eine Strophe, die seit der dritten Auflage mit Recht beseitigt ist; sie hieß: „Oder, sage mir, o Kind, Bist du gar die Muse selber, Die mich hält in ihren Armen, Daß ich selber Eins mit ihr Nur ein zart Gedicht erschein?" Die andern Abweichungen können hier als unwesentlich außer Betracht bleiben. Wenn auch der Grundgedanke der ältesten Fassung nicht wesentlich von dem der späteren sich unterscheidet, so tritt er in dieser doch weit deutlicher hervor: die schöpferische, die befruchtende, die reinigende und klärende Macht, welche die Liebe auf den jungen Dichter ausübt; die Liebe ist es, die seinen dichterischen Geist beschwingt und entfesselt hat.

1823 In „Tag und Nacht" (S. 175) wird mit leichter orientalischer Färbung — in der ersten Auflage stand unter dem Titel: (Orientalisch) — ein Mohrenknabe, nach dem Liebchen mit der Harfe suchend, dem lichten Liebchen, vor dessen Rosenkleide Wald und Flur wie neu erstehen, gegenübergestellt: tritt sie von Bergeshöhen ins Tal, so sucht er sein dunkles Haus; sie sind geschieden, sind getrennt wie Tag und Nacht. Natursymbolisch wird hier die neue Liebe (Peregrina), fest umrahmt, klar komponiert, in entsprechend wechselndem Kolorit und mäßig bewegten, gereimten Trochäen dargestellt. Einem vierzeiligen Aufgesang in Kreuzreimen entspricht jedesmal ein dreizeiliger Abgesang, dessen beide ersten Verse gereimt sind; der letzte dagegen reimt mit dem letzten der nächsten Strophe. Die dritte und vierte Strophe werden durch einen männlichen Schlußreim ebenso mit einander verbunden wie die fünfte und sechste Strophe; so weiß der Dichter Inhalt und Form auch hier wie Fleisch und Blut mit einander zu verweben. Durch Empfindungsausdrücke, bildliche und Inhalts-Beiwörter tritt

die persönliche Ausdrucksform des Dichters merklicher hervor als bei den beiden vorhergehenden Stücken.[1]

Wenn, wie gesagt, in diesen drei Gedichten die Peregrina zuerst traumhaft, dann verschleiert und dann symbolisch sich gleichsam von ferne zeigt, so steht in den Peregrina-Oden (S. 129—134) das Zaubermädchen in der Mitte der Handlung. Diese wunderbaren Dichtungen, früher nur von wenigen verstanden und gewürdigt, erschienen zuerst im „Maler Nolten", wo es nur vier waren. Ode I stand da an zweiter, II an erster Stelle; jene war überschrieben „Warnung", diese „Die Hochzeit". III führte den Titel „Scheiden von ihr" und IV: „Und wieder". In der ersten Auflage der Gedichte sind es fünf Lieder ohne Ueberschriften in derselben Reihenfolge, wie sie die folgenden Auflagen haben, im Text zum Teil stark abweichend. In der zweiten Auflage ist II gegen früher stark verändert und bringt etwa die jetzige Fassung; III hat jedoch noch die frühere, die von der jetzigen stark abweicht, während IV und V im wesentlichen bereits den heutigen Wortlaut, also den der vierten Auflage, haben. Vergleicht man dagegen die frühesten Fassungen, wie sie in einem grünen Heft[2] stehen, das Mörike etwa 1825 seiner Schwägerin geschenkt hat, sowie die von Hartlaub geschriebene Ode III, datiert vom 6. 7. 1824 und in meiner Biographie abgedruckt,[3] so zeigen sich noch viel stärkere Abweichungen. In dem genannten Heft sind alle Ueberschriften auf „Agnes" (Noltens Braut im Roman) bezogen: I „Agnes, die Nonne" hat zwei Strophen (jetzt nur eine); II „Agnesens Hochzeit" entspricht im Wortlaut der Fassung im Roman (1. Auflage) und in der ersten Auflage der Gedichte; III „Abschied von Agnes", der Wortlaut deckt sich nahezu mit Hartlaubs Abschrift; IV „Nachklang von Agnes", der im Roman fehlte, hat ungefähr den späteren Wortlaut; V fehlt in diesem geschriebenen Hefte, dagegen findet sich da die Ode „Im Freien", in der man den Dichter, noch tief in seiner Not befangen, nach künstlerischer Befreiung ringen sieht.

1824/25

Es ist bezeichnend, daß Ode I und V in hergebrachten Formen gebildet sind, jene in der Stanze, diese im Sonett; Ode IV bildet mit ihren ungleichen und in verschiedener Folge gereimten Jamben gleichsam den Uebergang zum Sonett. Am stürmischten braust des Dichters Leidenschaft in den ganz frei geformten reimlosen Hoch-

---

[1] Der älteste handschriftliche Entwurf hat eine Schlußstrophe, die dichterisch tiefer steht als die jetzige; sie lautet: „Auch die Mutter kennt sein Sehnen, Ist dem Fremdling wohl gewogen, Trocknen kann sie nicht die Tränen, Doch sie zieht den Friedensbogen, Und ihm ist, als fühlt' er Frieden. Aber jene sind geschieden, Sind getrennt wie Tag und Nacht."

[2] Stuttgarter Bibliothek. Poet. und phil. Q. 144.

[3] Original in Weimar.

gesängen in II und III, die zu dem gewaltigsten gehören, was jemals im Pathos der Liebe gedichtet worden ist.

Vergleicht man den Wortlaut der verschiedenen Fassungen, so ergibt sich in I nur eine Abweichung („unschuldig“ statt „unwissend“), in II fehlt Zeile vier in der Handschrift ꝛc. Wesentlich ist die Variante, die statt der beiden letzten Strophen in der Handschrift, im Roman (erste Auflage) und in der ersten Auflage der Gedichte einen hypnotischen Abschluß bringt: „Und nun strich sie mir, stillestehend, Seltsamen Blicks mit dem Finger die Schläfe, Jählings versank ich in tiefen Schlummer, Aber gestärkt vom Wunderschlafe Bin ich erwacht zu glückseligen Tagen, Führte die seltsame Braut in mein Haus ein.“ Bei Ode III beginnen die Differenzen zwischen der Handschrift und zwischen den Fassungen im Roman und der ersten Auflage; auch die zweite und dritte Auflage, die bis dahin mit der späteren Fassung übereinstimmt, schließt sich hier vorwiegend der älteren Fassung an. Alle diese Varianten hier anzugeben, ist nicht möglich. In Ode IV und V sind keine wesentlichen Abweichungen zu bemerken.

Vergleicht man dagegen die verschiedenen Fassungen nach ihrer künstlerischen Bedeutung, so macht sich deutlich das Bestreben geltend, das nur Subjektive, das rein Lebensgeschichtliche abzustreifen und durch Fassungen zu ersetzen, die den Leser mit dem Dichter in die reine Höhe der Kunst erheben. Während er uns zu Anfang in dem Antlitz des wunderbaren Mädchens den Widerschein ihres Grams und den Reiz sündhaften Genusses zeigt, führt er uns in der zweiten Ode zu dem Hochzeitsfeste, das er durch alle Darstellungsmittel der Kunst zu einem frappant einfachen Schlusse führt. Ode III zeigt uns den Dichter in neuer Not: wiedererschienen ist das Zaubermädchen und fort hat er es ziehen heißen, fort in die graue Welt; wund ist und wehe sein Herz, das, wie mit einem Zauberfaden, an der Vertriebenen hängt. Wie? wenn er sie eines Tages, wie einst, auf seiner Schwelle im Morgenzwielicht sitzen fände, das Wanderbündel neben ihr! In Ode IV tritt ihr Geist, das Bildnis mitleidschöner Qual, zu ihm: Fremd saßen sie, bis er, von lautem Schluchzen erschüttert, mit ihr Hand in Hand das Haus verließ. Und noch einmal sieht er sie wieder (Ode V): arm, zerrüttet, mit Tränen netzt sie der Füße Wunden, zwischen Lieben und Hassen schenkt sie ihm den letzten Kuß; sie kehrt sich ab und kehrt ihm nie zurück.

1826 Im „Nachklang“ (S. 403) sucht der Dichter bei der Schwester Ruhe, daß sie das Geheimnis seines unverdienten Grams wie einen Leichnam im Grabe bette und über ihn ihren Segen spreche; vielleicht daß er dann aufhört, Hoffnung zu hegen auf ein Wieder-

sehen und einen holden Gruß von ihr! Das ist der wehmütig-schmerzliche Ausklang dieser wunderbaren Dichterliebe, einer leidvollen zwar, aber auch einer tiefgründenden und schöpferisch wirkenden Seelenführung.

Ganz in Licht getaucht, in erhabener, äußerst bewegter Sprache, in stark belebten Rhythmen, in ungleich gebildeten Strophen und höchst mannigfaltig gestalteten Reimen strömt in „Josephine" (S. 47) 1828 ein hohes Lied der Liebe in himmlisch leuchtender Färbung dahin. Der Vorgang spielt in der hochgelegenen, lichtdurchfluteten Kirche zu Scheer an der Donau: Aus dem Sturm der Chöre hört der Dichter die engelgleiche Stimme, deren holde Trägerin in lieblicher Einfachheit vor ihm steht; der Mund, der eben im Gesang die Gottheit noch auf seiner Schwelle hegte, bewegt sich nun in schlichter Rede zu ihm hin; der Ton schleicht sich ins Herz und macht es tief erkranken. Meisterhaft hat der Dichter durch Reimwechsel und Belebung zum Schluß dargestellt, wie er traumverwirrt die Sängerin vorüberwallen und die Kerzen wanken sieht. Und in dem folgenden Gedicht „Auf der Reise" (S. 48) läßt er sich in seinen Liebes- 1828 träumen weiter tragen „zwischen süßem Schmerz, zwischen dumpfem Wohlbehagen"; doch nicht einmal auf ihre Träume darf er hoffen, denn, schließt er: „stünden deine Träume für mich offen, du winktest wohl auch wachend mich herbei." In ungleichen gereimten Trochäen begleiten wir den Dichter zu Beginn im Reisewagen; mit seinem Träumen und halb verwehten Hoffen hebt auch der Wechsel im Rhythmus an. Bezeichnend ist es, daß in diesem Gedicht das Empfindungswort hier und da zur Geltung kommt. Daß dies schlichte Mädchen, Josephine genannt, eines Lehrers Tochter in Scheer, auch in andern Gedichten desselben Jahres, wie „Frage und Antwort" (S. 49), „Liebesvorzeichen" (S. 28), „Nimmersatte Liebe" (S. 56) durchleuchtet, darf wohl vermutet werden.

Die Gedichte, die sich auf seine Braut Luise Rau beziehen, werden eingeleitet durch den „Scherz" (S. 122); in reimlosen 1829 fünffüßigen Trochäen erzählt der Dichter mit neckischer Anmut eine Liebeslektion von frappantem Ausgang. Zur Verherrlichung dieser seiner Liebe hat Mörike sieben Sonette gedichtet, von 1830/31 denen er sechs in die Sammlung (S. 167 ff.) aufnahm; das siebente, das später umgearbeitet wurde, habe ich in meiner Biographie (S. 94) veröffentlicht. Die jetzige Reihenfolge haben die Sonette erst in der dritten Auflage erhalten; bis dahin stand „Zu viel" an zweiter, „Liebesglück" an dritter, „An die Geliebte" an vierter, „Nur zu" an letzter Stelle. Die Fassungen sind nahezu gleich; stärkere Abweichungen liegen, im Vergleich zum ersten Druck im Roman, an manchen Stellen vor; in „Zu viel" lautete nämlich

der Anfang der zweiten Strophe: „Wenn ich den Blick nun zu den Bergen richte, die duftig meiner Liebe Tal umhegen"; die spätere Fassung ist schärfer individualisiert und lokalisiert, also malerischer. Da die starken Abweichungen in den beiden letzten Strophen künstlerisch gegen die späteren Fassungen nicht wesentlich zurückstehen, so verzichte ich hier auf deren Wiedergabe. Während in den beiden Sonetten, die jetzt zu Anfang stehen, sich hier und da eine gewisse Ironie zeigt, macht sich vom dritten ab, auch in der Sprachbehandlung, eine höhere Gemütsspannung bemerkbar. Der Inhalt der ganzen Reihe kann ganz kurz so skizziert werden: „Am Waldessaum im Grase liegend freut sich der Dichter seines neuen Liebesglücks, nachdem er einst den herben Kelch unglücklicher Liebe getrunken; ein heimliches Bangen beschleicht ihn, da es des Glückes fast zu viel ist; aber auch der Adler fragt nicht in seinem Sonnenfluge, ob er das Haupt an des Himmels Wölbungen stoße, und ihm gleicht die Liebe, die ein endlos Wagen ist. Noch hört der Dichter die Quellen des Geschicks melodisch rauschen und kniend lauscht er der Sterne Lichtgesang, beklommen von dem Ueberglück der Liebe. In allen Sonetten zeigt sich der Meister, der sein mächtiges Gefühl in die enge Form dieser Kunstgattung zu bannen weiß; auch hier versteht er durch seine lyrischen Ausdrucksmittel — unmittelbare Belebung des Inhalts, bildliches Beiwort und Empfindungsausdrücke — starke Wirkungen hervorzubringen.

Zu dieser Gruppe gehört auch „Heimweh" (S. 51), wahrscheinlich aus dem Anfang der dreißiger Jahre; dem inneren Wallen des Gefühls entspricht der Wechsel der Rhythmen und des Reims, sowie die Ungleichheit der Verse; in allem sind die Stöße eines sehnsüchtigen Herzens zu spüren, das nur ein Ziel kennt.

1845 Der neuen Liebe zu Margarete von Speeth ist „Auf einer Wanderung" (S. 136) gewidmet, „ein alt Stück", wie Mörike an Hartlaub schreibt, „zu guter Stunde verändert." Dies Gedicht gehört sowohl wegen der unmittelbaren Belebung des Inhalts, wie durch die vielen Empfindungsausdrücke und die Wärme und Fülle des Ausdrucks zu Mörikes lyrischen Meisterstücken; die Goldglockentöne, die der Dichter zu vernehmen glaubt, hört auch der Leser; dem purpurnen Gewühle, in dem er den Himmel wogen sieht, entspricht, da in ihm sein Herz wogt, der wiegende Rhythmus, der immer gleichsam in sich zurückfließt. Das zweite hierher 1845 gehörige Gedicht „An Klärchen" (S. 219) — zuerst „An Elise", Klärchens Pseudonym, betitelt —, die innige Freundin Margaretens, gerichtet, gibt einer Art Eifersucht einen schalkhaften Ausdruck: „Wer gern ein Kleinod hat zu eigen, es ist genug, daß er es kennt."
1845 Eben dahin gehört: „Auf den Tod eines Vogels" (S 220),

das vielleicht an eine Catullsche Reminiszenz anknüpft. Stark individuell und künstlerisch glücklich spricht sich Mörikes Neigung zu Margarete aus in den beiden Gedichten „Margarete (S. 221) 1845 und „Aus der Ferne". Jenes ist am 8. August 1845 vollendet, also kurz vor dem Tode des Vaters der Geliebten. Es spiegelt nicht nur die Zeit des Grams wieder, dessen dunkler Kranz der Geliebten Stirne schmückt, sondern läßt auch ein gewisses Ungenügen, einen heimlichen Zwiespalt erkennen, dem sie nicht zu entrinnen weiß. Die strophisch gegliederten, kreuzweise gereimten Jamben erhalten jedesmal am Schluß der drei Strophen durch den gemessenen und paarweise gereimten Fünffüßler einen festen Abschluß. Bemerkenswert ist, daß hier Tonschwebungen in allen Strophen vorkommen. „Aus der Ferne" (S. 222) ist ein Wechsel- 1846 gesang, mit Kehrversen eingeleitet, durchsetzt und geschlossen, wie ich im ersten Buch dargelegt habe; in diesem Liede, das die Morgenwinde hin und wieder tragen mögen, ertönen die mit süßen Erinnerungen gemischten Klagen der beiden Liebenden, die voll individueller Züge sind. Das Ganze ist in vierzeilige — einmal sind es nur zweizeilige — reimlose trochäische Strophen gegliedert; die Sprache ist, dem verhaltenen Schmerz entsprechend, knapp und zum Teil pointiert, hier und da wird sie dem Inhalt entsprechend voller und bringt Empfindungsausdrücke, wie „Liebeszauberschwindel". Als Ganzes steht meines Erachtens dies Gedicht am höchsten unter denen, die sich auf Margarete beziehen.[1]

Zu der Gruppe, die die Natur der Liebe zum Gegenstand hat, lassen sich acht Gedichte rechnen, die meist in das Jahr 1828 fallen.

Als Freund Kauffmann in Ludwigsburg vor der Hochzeit stand, schickte ihm Mörike nicht „ein langes und breites Hochzeitslied", sondern „Erstes Liebeslied eines Mädchens" (S. 33), „ein Liebesliedchen", wie er dem Freunde schrieb, „das ich gestern (am 6. Juli) auf der Steige von Weingarten vor mich hinbrummte, 1828 und zwar vom dritten Vers an nach der Melodie: ‚Was zieht mir das Herz so?'"[2] Die Liebe ist das geheimnisvolle „Es", das sich wie ein Aal oder eine Schlange unversehens einschleicht und sein unheimlich-süßes Wesen treibt. Schon äußerlich zeigt sich die lebhafte Bewegung in der Figuration (fünf Fragen und neun Ausrufe), die der Dichter anwendet. Den beiden ungleich

[1] „Götterwink" (S. 108) bezieht sich wahrscheinlich auch auf Margarete.

[2] Vergl. Sonntagsbeilage Nr. 42 zur „Voss. Zeitung" 1901. Maynes Datierung vom Juli 1827 ist unrichtig; denn Kauffmann heiratete 1828; 1827 saß Mörike tief im „Predigtwesen" zu Köngen.

gebauten ersten Strophen folgen jambisch-anapästische Vierzeiler, jedesmal mit zwei Haupttonwörtern, zum Teil mit Tonschwebung, im Kreuzreim, das Ganze im Presto-Tempo. In gemessenen Trochäen
1828 dagegen, im Tone der Ergebung wird in „Frage und Antwort" (S. 49) von der Liebe gesagt, ihr sei so wenig zu wehren, wie
1828 dem Winde und dem Lauf der Quellen. Im „Lied vom Winde" (S. 59) hält die Liebende die Winde an, ihre Heimat zu sagen; aber seit viel vielen Jahren fahren sie durch die Welt, die Antwort zu erjagen. Umsonst. Und als die Enttäuschte nach der Liebe Heimat fragt, heißt es: Lieb ist wie Wind. Der symbolischen Parallele entsprechend, ist das Gedicht, jedesmal, nachdem das Mädchen den Wind angesprochen hat, in zwei ungleiche, auch im Reim verschieden behandelte, jambisch-anapästische Strophen gegliedert. Das Lied nähert sich zwar dem Volksliede, worauf auch mehrere Empfindungswörter hindeuten, ist jedoch zu individuell und fein empfunden und gestaltet. In vierzeiligen jambischen Strophen,
1828 mit Kreuzreim, geht gemessenen Schrittes das „Liebesvorzeichen" (S. 28) dahin: Wie der Granatbaum in wenig Stunden sich zu voller Blütenpracht erschloß, so blühten die blöden Lippen der Geliebten — Jorinde hat sie der Schalk genannt — unter den Feuerküssen des keckſten Knaben auf; und als jener längst verblüht war, ging diesen das Küssen nimmer aus. Ja, nimmersatt ist die
1828 Liebe, heißt es in „Nimmersatte Liebe" (S. 56); so ist sie und so war sie „und anders war Herr Salomo der Weise nicht
1837 verliebt." Ein ungeberdig Mutterkind ists, das im „Lied eines Verliebten" (S. 120) der Klagende im Kopf hat, über das er sich auch die Nächte hindurch müßig auf seinem Lager grämen muß. „Halte dein Schätzchen wohl in der Liebe, wohl im Respekt!"
1832 lautet der „Rat einer Alten" (S. 14). „Mit den zwei Fädlein in Eins gedreht, ziehst du am kleinen Finger ihn nach." Diesen trocken-klugen Liebesregeln entsprechen vortrefflich die kurzen reimlosen Jamben. — Selbst die reinste Schwestertreue scheitert an der
1837 Liebe: „lieben sie einerlei Liebchen, so hat das Liedel ein End'." „Die Schwestern" (S. 64) singen, Hand in Hand daherkommend, ein Lied in drei Strophen, deren jede beginnt: „Wir Schwestern zwei, wir schönen", und preisen ihre Eintracht. In schlichter Sprache, in regelmäßigen vierzeiligen Strophen von jambischen Dreifüßlern, Vers zwei und vier sind männlich gereimt, besingen die Schwestern ihr gemeinsames Leben und steigern sich in der dritten Strophe, indem sie jeden Vers mit „Wir" beginnen; da tönt ihnen in der letzten Strophe entgegen: „O Schwestern zwei, ihr schönen, Wie hat sich das Blättchen gewandt!" Dies Lied trägt durchaus das Gepräge des Volksliedes im Tempo des Andante.

Man hat wohl gesagt, Mörike sei besonders groß in den Liedern der Untreue, und das ist insofern einleuchtend, als er in ihnen zwar, wie immer, von einem greifbaren Motiv ausgeht und in dieser individuellen Auffassung die dichterische Gestaltung auch durchführt, dabei aber die wesentlichen Züge eines solchen Seelenzustandes so auszuprägen versteht, daß der Leser oder Hörer seine eigene Sache verhandelt sieht; seine Seele wandert mit dem Dichter wie mit dem Volkslied, wo eines Menschen Leid zum Menschheits-Leide wird. Zu dieser Gruppe können fünf Lieder gerechnet werden; drei tragen mehr epischen, zwei („Agnes" und „Lebewohl") mehr lyrischen Charakter. „Das verlassene Mägdlein" (S. 61), anfangs Mai 1829 in Pflummern (Oberschwaben) entstanden, gehört zu den Gedichten, die in der ersten Fassung vollendet waren. Das Mägdlein steht früh, wenn die Hähne krähn, am Herd und schaut in die Flammen, plötzlich kommt es ihr in den Sinn, daß sie von ihrem treulosen Knaben geträumt habe und unter Tränen verwünscht sie den kommenden Tag. In kurzen gereimten Strophen, in wehmütigem Fluß, der nur zuweilen, zumal gegen Ende, stärker — auch durch Rhythmuswechsel — bewegt wird, strömt das Lied der Klage in schlichten Worten dahin, ganz in der Weise des Volksliedes. In „Ein Stündlein wohl vor Tag" (S. 19) verklagt ein Schwälblein den Geliebten, der ein anderes Mädchen herzt; schnell ruft ihm die Betrogene zu: „Flieg ab, flieg ab von meinem Baum!" Dies Lied trägt nach Form und Inhalt noch stärker das Gepräge des Volksliedes als das vorhergenannte. Die dramatische Bewegung, die Botschaft des Vogels, der Gebrauch des Empfindungsworts auf „lein", die wiederholte Anwendung von „tun" (ich singen tu) und das „wohl", die Auslassung des pronominalen Subjekts (nicht hören mag) gehören ebenso zur Art des Volksliedes wie am Schluß jeder Strophe der Kehrvers, der auch als Ueberschrift dient. In „Suschens Vogel" (S. 30), auf der Fahrt nach Mergentheim am 4. 8. 37 im Harthauser Wald verfaßt, ist das Mädchen die Ungetreue. Mörike bezeichnet das Stück bei der Uebersendung an Hermann Kurz als „eine kleine Spielerei" und meint, „dies soll nun aber auch das letzte aus der naiv-sentimentalen Gattung sein." In den Reimpaaren der Volksballade erzählt der Dichter die Geschichte von der Treue des Vogels und der Untreue des Mädchens. Vers für Vers tritt in Empfindungswörtern, altertümlichen Formen und Wendungen des Volksgesanges der Charakter des Volksliedes schlagend hervor.

[Margin: 1829] [Margin: 1838] [Margin: 1837]

Durchaus lyrisch-musikalischer Art ist das Klagelied der Untreue „Agnes" (S. 61): „Vorbei ist Rosenzeit und Sang der

[Margin: 1831]

Schnitterinnen; traumversunken schleicht die Verlassene nach dem Berge, wo sie tausendmal den Schwur der Treue vernommen, und schaut weinend auf des Treulosen Geschenk, das Rosenband, das, ein Sinnbild der Untreue, im Winde flattert. Der musikalische Charakter des Liedes beruht namentlich auf dem schmerzlich-wehmütigen Refrain, der jedes Verspaar durchzittert. Mit dem „Wort der Schmerzen", dem „Lebewohl" (S. 50), das sie leichten Herzens sagt, mit dem er sich in nimmersatter Qual das Herz gebrochen, mag diese Gruppe abgeschlossen werden.

Aus den sechs Liedern des Glücks lassen sich ebenfalls drei 1837 herausheben, die mehr epischen Charakter haben: „Der Knabe und das Imlein" (S. 12), das zuletzt die Liebesbotschaft überbringt: „Nichts lieblichers auf Erden, als wenn man herzt und 1837 küßt; „Der Gärtner" (S. 57) empfindet das beseligende Glück heimlicher Liebe, die frohbeschwingt sein Herz der Prinzessin entgegen trägt, wie das derbere, aber auch greifbarere Glück der herzhaften 1837 „Soldatenbraut" (S. 65) Kraft zum Ausharren verleiht. Die knappe Haltung, die schlichte, volkstümlich gehaltene Sprache, die dramatische Lebendigkeit des Vortrags, die Einfachheit des Versmaßes, das jedesmal genau dem Stoffe angepaßt ist — im „Gärtner" spürt man die graziösen Kurbetten des Pferdes der Geliebten — entsprechen in diesen drei Liedern durchaus der Weise des Volks-1837 liedes. Lyrischer gefärbt sind dagegen das „Jägerlied" (S. 18)[1] 1830 und „Sehnsucht" (S. 166). Wie dem „Lied vom Winde" liegt auch jenem ein Naturvergleich zugrunde; im „Jägerlied" jedoch bemerkt man eine doppelte natursymbolische Parallele: Zierlicher als Vogels Tritt im Schnee ist Liebchens Schrift, tausendmal höher und geschwinder als der Reiher emporsteigt, sind die Gedanken treuer Liebe. In „Sehnsucht" dagegen mit seinen festgefügten Strophen, die aus vierzeiligen Dreitaktern bestehen, stürmt der ritterliche Dichter dahin und zerschlägt siegestrunken die Harfe; dann fragt er sich: „Hast du mit Eins vergessen, was dich so trunken macht?" und muß antworten: „Ach wohl! was aus mir singet, ist nur der Liebe Glück!" Auch in diesem Lied steht das Motiv der Morgenfrühe an der Spitze. Nach dem 45. Liede des 1838 Catull ist „Akme und Septimius" (S. 121) im Versmaß des Originals wiedergegeben, zuerst in der „Blumenlese (S. 185) veröffentlicht, hernach an mehreren Stellen merklich verbessert. In den Liebes-Geschicken und -Geschichten, zu denen man sieben rechnen kann, weiß der Dichter in lebhaftem Wechsel der Liebe Lust und Leid vorzuführen. In rüstigem Schritt und raschem

[1] Ueber dessen Entstehung vergl. J. Frapan, Vischer-Erinnerungen. 2. Aufl., S. 130

Tempo klagt „Der Jäger" (S. 16), dem das Schmollen und 1828 das Grollen am Herzen nagt, sein Leid und, kurz entschlossen, macht er ihm an Liebchens Herzen ein Ende. Im rechten Volkston erklingt die „Storchenbotschaft" (S. 19), ein Lied von un- 1838 verhoffter, doch zwiespältiger Zwillingsfreude. Fast Zeile für Zeile findet man volksmäßige Wendungen, Empfindungswörter, lebhaft bewegtes Frage- und Antwortspiel und zum Schluß den verblüffenden Abschied der Störche. Etwas an Karl Buttervogels Philosophie erinnert der eß- und trinkfrohe „Tambour" (S. 300), dessen 1837 Mutter ja leider nicht hexen kann; auch dies Lied ist durchaus im Volkston gehalten. Die Art des slavischen Volkliedes hat Mörike wohl getroffen in „Jedem das Seine" (S. 65), wo der 1862 poetische Liebhaber von der schönen Aninka zuletzt nichts zu genießen bekommt, als ihren Jackenknopf. Im echten Biedermaierton dagegen ertönt der „Auftrag" (S. 299), vom „Amor" bis zum 1828 „Traktätchen." Dem Volkslied nähert sich dagegen wieder das Schelmenlied „Begegnung" (S. 15). In „Des Knaben Wunder- 1829 horn" findet sich (Ausgabe von J. Ettlinger, S. 212) ein Lied, betitelt „Das Wiedersehen am Brunnen". Es ist dasselbe Motiv, das wir in dem genannten Gedicht finden, aber was im Volksliede im Mittelpunkt steht, der nächtliche Besuch, ist von Mörike vor den Beginn des Gedichts, gleichsam hinter die Kulissen geschoben; während in jenem „Feinsliebchen" klagt: „Mein Ehr hab ich verschlafen", begegnen sich hier „die ungewohnten Schelme" zwar verlegen, aber freudig, das Mädchen hat nichts zu beklagen, und der Bursche träumt noch von ihren Küssen, „derweil sie um die Ecke rauscht." Es gibt nichts, was für den Künstler Mörike charakteristischer wäre, als die Behandlung dieses Stoffs im Vergleich zu der im Volkslied. Mörike hat weder im Vers noch im sprachlichen Ausdruck den Volkston angeschlagen; Stoff und Form sind künstlerisch höher gerückt und demgemäß gestaltet.

II.

Als politische Gedichte können in der Sammlung nur zwei angesehen werden und auch die nur im allgemeinsten Sinn. In „Der König bei der Krönung" (S. 161) erscheint diese dem Herrscher als die Trauung, die ihn mit dem Vaterlande verbindet;

Priester wie Opfer will er nun sein für das Rechte und Wahre; der Herr aber möge ihn mit dem Oel des Friedens segnen, daß er dem Vaterlande und seinem Hause als eine Sonne strahle. Der Inhalt ist monodramatisch gefaßt, in würdiger Sprache, mit altertümlicher, beinahe biblischer Färbung, die gereimte jambische Strophe sitzt dem Inhalt wie angegossen. Der satirische Charakter des andern politischen Gedichts „Bei Gelegenheit eines Kinderspielzeugs, vorstellend Hanswurst an der Sandmühle“ (S. 318 ff.) tritt schon in dieser etwas langatmigen Ueberschrift deutlich genug hervor. In ergötzlicher Weise wird der Hanswurst als der einzig Kluge den kannegießernden Philistern gegenübergestellt, deren ganze Weisheit in unzeitigem Mißtrauen besteht. Wie Hanswurst im Anfange das politische Mahlgeschäft als ein gänzlich unfruchtbares hinstellt und hernach erweist, so verlangt er zum Schluß freie Bahn für seinen Sparren, den er so gut hat wie Bonaparte und Alexander; die Beziehungen auf die politischen Wirren der dreißiger Jahre gehen schon aus dem Wortlaut (Polignac) hervor. Das Gedicht ist stark bewegt und im wesentlichen im Knüttelvers geschrieben, der allerdings — auch im Reim — freier als sonst behandelt ist.

1837

Von religiösen Gedichten — im allgemeinsten Sinn genommen — sind zwölf in die Sammlung aufgenommen. Als das älteste ist das hymnenartige „Die Elemente“ (S. 177 ff.) anzusehen. Vorangestellt ist als Motto die Bibelstelle Röm. 8, 19: „Denn das sehnsüchtige Harren der Schöpfung wartet auf die Offenbarung der Söhne Gottes.“ Der Riese, dem Gott die tödliche Gewalt der Elemente übergeben hat, empfindet auf seiner furchtbaren Bahn den Zwiespalt, in den sein Herz mit dem gottgebotnen Rasen gekommen ist. Nur eine Freude bleibt ihm, nachdem er Land und Meer bewegt hat: nachts auf öder Heide pflegt er die Sehnsucht seines Herzens, das ihn gen Himmel trägt; von dort hört er den Engelsgesang: Vertrau dem Worte der Offenbarung und folge ihm, so wirst du einst all dein Tun begreifen und mit den höheren Geschlechtern dich der besseren Erde erfreuen; die Elemente werden dann gottversöhnt sein, du wirst zur ewigen Klarheit erhoben und in ihr mit den seligen Geschlechtern wandeln. Soweit menschliche Sprachkraft reicht, hat der Dichter dies kosmische Riesenbild gestaltet, und, soweit menschliches Verstehen reicht, dieses Riesenproblem entschleiert. Der Neunzehnjährige unternahm das Wagnis, der gereifte Mann versuchte, dem, was ihm vorgeschwebt hatte, zu einem entsprechenderen Ausdruck zu verhelfen. Die gute Aufnahme, die dies Gedicht — wie der Feuerreiter — bei den Freunden gefunden, habe ihn freilich, so schreibt der Dichter an Hartlaub (3. 12. 1841),

1824

zunächst gegen die Fehler gleichgiltig, wenn nicht blind gemacht. Bei älteren Gedichten geschehe es wohl, daß „eine Art von Pietät jede Kritik verdrängt.“ Mörike hatte dabei vorwiegend zwei Stellen des Gedichts im Auge. In der ursprünglichen Fassung schloß nämlich die vierte Strophe mit folgenden vier Versen: „Nach einem unverrückten Willen, Der blüht in der Gestirne Flur, Muß er die ewigen Kräfte stillen, Mit Lust und Schrecken der Natur.“ Diese Fassung entsprach weder genau dem vorangestellten biblischen Worte, noch drückte sie ganz aus, was er sagen wollte; sie stand vielmehr — wie manche Fassungen im Urnolten — unter dem Bann der Schicksalstragödie, deren Ausdrucksweise sie zum Opfer gefallen war. Deshalb setzte er, schon in der zweiten Auflage, an die Stelle: „Brünstig verfolgt er, rastlos wütend, Der Gottheit grauenvolle Spur, Des Busens Angst nicht überbietend Mit allen Schrecken der Natur.“ Aehnlich verhielt es sich mit einer Stelle in der achten Strophe, die lautete: „Dem Wort der Sterne kannst du trauen, Laß dein Gemüt in ihnen ruhn“. Diese Fassung ersetzte er durch: „Dem Wort von Anfang mußt du trauen, In ihm laß deinen Willen ruhn!“ In dem oben zitierten Brief äußerte sich Mörike über diese Aenderungen so: „Der Riese steht offenbar der Natur zu äußerlich gegenüber, oder vielmehr seine Tätigkeit ist lediglich an eine äußerliche Maßgabe, an die Weisung eines eignen Schicksals, einer ängstlichen Vorsehung gebunden. Dies hat mich von jeher geniert. Mit vier veränderten Zeilen in der vierten Strophe und einer Korrektur in der achten ist diesem Uebelstand vollkommen abgeholfen. Es tritt nun die freiere Ansicht, die mir schon bei der ersten Konzeption vorschwebte, klar und befriedigend heraus, so daß mir das Gedicht erst jetzt wirklich Freude macht.“ Ebenfalls an eine biblische Stelle „Hüter, ist die Nacht bald hin?“ angelehnt ist „Wo find' ich Trost?“ (S. 173). 1827 Dies Gedicht ist ein Angstruf aus der Nacht der Sünde, hervorgepreßt durch das Sündenbewußtsein, dessen Druck schwer auf dem Herzen lastet. Künstlerisch fest umrahmt, stellt es in scharfem Kontrast gegenüber: die ewige Liebe und Treue des Heilandes, der sich für die Menschheit geopfert hat, und den ewigen Rückfall der Menschen in die Sünde. Dem entsprechend erscheint das Gedicht in düsterem Kolorit, schmerzlich bewegtem Stil, und erklingt in Fis-Moll im Tempo des Largo, bei ernst-wehmütigem Rhythmus.

Im Juli 1830 sandte der Dichter an Hartlaub „Charwoche“ 1830 (S. 127), das ergreifende Lied von dieser „Zeugin heiliger Beschwerde“. Die älteste Fassung, wie sie im wesentlichen bereits im Urnolten steht, unterscheidet sich gegen Schluß merklich von der späteren Fassung, die mit ganz bedeutenden Abweichungen schon

die erste Auflage bietet. In jener Fassung enthält nämlich die letzte Strophe nichts von den Trauermelodien und den süß betäubenden Weihrauchdüften ꝛc., sondern lautet: „Wird sie sich dann in Andachtsluft versenken Und sehnsuchtsvoll in süße Liebesmassen Den Himmel und die Welt zusammenfassen, So soll sie mein — auch mein — dabei gedenken.“

Auch Kirchengesänge, im Anschlusse an bekanntere Melodien, verfaßte Mörike und legte sie Kindern seiner Gemeinde in den Mund; in die Sammlung aufgenommen hat er nur eins von 1832 diesen „Zum neuen Jahr“ (S. 160), das, in zwei Strophen gegliedert, in leiser Bewegung und im süßen Schmelz der Sprache einen himmlischen Gesang ertönen läßt. Uebersetzungen altlateinischer 1832 Hymnen des Fortunatus (S. 172 u. 402) haben sein frommes Herz nicht minder bewegt und seine dichterische Tätigkeit in An- 1832 spruch genommen. In dem „Gebet“ (S. 174) liegt dagegen ein Bekenntnis, und zwar nicht nur das christliche, daß der Betende Leid und Freud „vergnügt“ hinnimmt, da beides aus Gottes Hand kommt, sondern auch das weltliche: der Herr möge ihn, den Beter, weder mit Leiden noch mit Freuden überschütten, denn in der Mitte liege holdes Bescheiden. Es ist nicht eine kluge oder vornehme Resignation, die sich hier vernehmen läßt, sondern eine mit aller Wärme vorgetragene Lebensanschauung; aber auch nicht das allein. Es gibt Lebenserfahrene genug, die von vornherein, begünstigt von dem Gleichmaß ihres Wesens, einen gewissen Mittelzustand als normal und damit als wünschenswert empfinden; für unsern Dichter aber ist dies ein holdes Bescheiden, denn er ist nicht bloß ein harmonischer Mensch, sondern auch ein Künstler, der die „Anmut liebt und das heilige Maß“, dem nur schön ist, was in sich selbst ruht. Er ist kein bloßer Zuschauer des Lebens; „Erdenleben, laß dich hegen, uns ist wohl in deinem Arm!“ ruft er und genießt „alles Erdenlebens liebe Fülle“, soweit sie ihn nicht aus seinem Geleise treiben kann.[1] So viel ich sehe, hat Mörike dies Lebensbekenntnis erst in die zweite Auflage seiner Gedichte aufgenommen, in dieser aber, wie in der dritten, sind die beiden Strophen getrennt und mit 1 und 2 überschrieben. Wenn ich den Dichter recht verstehe, hat er die Teilung später beseitigt, weil das Trennende von Anfang an vorwiegend wohl in dem wechselnden 1837 Rhythmus zu liegen schien. In dem Preis des Jesusknaben „Auf 1862 ein altes Bild“ (S. 163), und „Schlafendes Jesuskind“ 1845 (S. 163) sowie in „Göttliche Reminiscenz“ (S. 227) stellt der Dichter den welterschütternden Gegensatz zwischen himmlischer Un-

[1] Ganz wie bei Goethe; vergl. Ilgenstein a. a. O. S. 6 ff.

schuld und satanisch geleitetem Geschick dar, um den Welterlöser zu verherrlichen. — Die ganze Fülle seiner lyrischen Ausdrucksmittel hat Mörike über die beiden Gedichte „Auf eine Christblume“ (S. 164 f.) ausgegossen. Als er bei Beginn des Winters 1841 mit Klara den Neuenstadter Kirchhof besuchte, der so lieblich zwischen Gärten gebettet ist, sah er auf einem Grabe eine Art Helleborus, Weihnachtsrose, auch Christblume genannt; die „Lilienverwandte“, „das Kind des Mondes“, dem andrer Blumen Wonne tödlich wäre, das kindlich um die Weihnachtszeit lichtgrün sein weißes Kleid zu zieren weiß, vor dessen mystischer Glorie der mitternächtige Elf neugierig still vorüberhuscht. — „Kann auch ein Mensch des andern auf der Erde ganz wie er möchte sein?“ so fragt der Dichter in „Neue Liebe“ (S. 171) und antwortet mit einem bestimmten „Nein“. Aber er weiß sich auch die weitere Antwort: „Gott selbst zu eigen haben auf der Erde!“

1841

1846

Die Gruppe von Gedichten, die als gesellige bezeichnet werden können, hat es mit einzelnen Vorgängen mannigfacher Art zu tun. Es sind zum Teil sogenannte Rollenlieder, auch ein Wanderlied ist dahin zu rechnen, andere nehmen ihre Motive aus dem geselligen und gesellschaftlichen Leben, wie „Seltsamer Traum“, „Alles mit Maß“, Zur Warnung“, „Lammwirts Klage“, „Vogellied“, „Auf einem Kirchturm“, „Das lustige Wirtshaus“ rc. — aus ihnen spricht vorwiegend der Schalk —, wieder andere können als Festgesänge bezeichnet werden, wie „Herbstfeier“, „Hochzeitslied“ und die hymnenartige „Kantate“. Das „Wanderlied“ (S. 286), nach einer Melodie aus der „Stummen von Portici“ zu singen, bringt in wechselnden Rhythmen mit Refrain fröhliche Wanderlust zum Ausdruck, die „Herrn Griesgram“ zu Hause läßt und an Lerchensang und Wachtelschlag sich zu erfreuen weiß. Während diesem Liede Empfindungsausdrücke und gewähltere Sprache sein Gepräge geben, sind die „Jung-Volker“-lieder (S. 54 f.) durchaus im Volkston gehalten. Im ersten Entwurf des Liedes „Jung-Volker“ ist das Dramatische dieses Wechselgesanges mit seinem Chor-Refrain vom Dichter selbst so bezeichnet: „A.: Jung-Volker rc. (1. Str.); Chor: Fiedel und die Flint rc.; B.: Ich sah ihn froh rc. (2. Str.); A.: Ich sah ihn werfen rc. (3. Str.); B.: Ich sah ihn sich werfen rc.; A. und B.: Da hörten wir alle, wie er ruft: Schlagt los, wie der Wolf in die Herde! Chor: Fiedel und die Flint rc“. Es liegt auf der Hand, daß die spätere Form, die übrigens schon in der ersten Auflage vorliegt, dichterisch die wertvollere ist. Dasselbe gilt von „Jung-Volkers Lied“. Die beiden ersten Strophen stehen in der ältesten Fassung merklich gegen die spätere zurück, wie der Wortlaut zeigt: „Und die mich gebar aus

1838

1826

ihrem Leib, Die konnt' ich niemal schauen, Sie war ein schlank' Zigeunerweib, Wollt' keinem Manne trauen. Sie lachte nur und spaßte laut: Ei, laßt mich gehn und stehen! Möcht lieber sein ꝛc. Wiewohl die Sprache einfach und markig ist, so fehlt es weder an Beiwörtern, wie „schön, frech (dial.-kühn), braunes Weib", noch an Figuren und Klangwirkungen. — Von der Oper „Ahasverus", die Mörike 1827 vorhatte, ist nur der „Chor jüdischer Mädchen" (S. 95) erhalten, ausgezeichnet durch melodisch-einschmeichelnde Sprache, wirkungsvollen Rhythmuswechsel und besondere Klang- und Reimwirkungen mit Refrain. In neckisch-graziösem Elfen-Schritt und -Ton dagegen ist das „Orplid" entnommene „Elfenlied" (S. 63) mit seinem schalkhaften Schluß gehalten. Der Dichter hat hier verschiedene volksmäßige Ausdrucksmittel angewandt: Empfindungswörter, wie Schäflein, Fensterlein, das geheimnisvolle „es", Formen wie „ein trunken Mann", „ich guck' 'nein", „gelt", welche die Treuherzigkeit des Ausdrucks verstärken; Figuren wie „es humpelt durch das Haselholz", Nachahmung von Naturlauten wie „tippe tapp", das Wortspiel „Elfchen" und „Elfe" (von der Zeit) steigern die Wirkungen.

1827 … 1831

„An die liebe Gesellschaft vom 20. August" lautete die älteste Ueberschrift des Sonetts, das in der Sammlung (S. 159) unter dem Titel steht: „Seltsamer Traum. Als Nachbild eines glücklichen Theaterabends bei und nach der Aufführung von Mozarts „Figaro". Marien und Paulinen (Lohbauer), Rudolf (Lohbauer) und Friedrich (Kauffmann) gewidmet von dem Lustigsten aus der Gesellschaft. Stuttgart 1828." Angehängt war bei der Uebersendung an die Ludwigsburger Freunde die Bemerkung: „Das Sonett sagt zwar nur von einem Traum mit wachen Augen, das war aber doch meine Empfindung, wie ich von Euch weg und allein auf meinem Zimmer war."[1] Der lyrische Stil ist hier durch Empfindungsausdrücke, Beiwörter, syntaktische Besonderheiten u. a. etwas hochgespannt im Vergleich zu dem Stoff, so daß mir die künstlerische Einheit nicht durchaus gewahrt scheint; störend wirken auch die metrischen Härten am Ende der zweiten Strophe. — In „Alles mit Maß" (S. 317) stehen die heroischen Hexameter in komischem Gegensatz zu den unvermeidlichen „Schweinsfüßen", mit denen von dreizehn Versen elf schließen; die geliebten Schweinsfüße werden endlich zu höllischen, die der Teufel holen soll. In das Gebiet des Komischen gehört auch die „Warnung" (S. 316) an die „tränenreichen Sänger": „Im Katzenjammer ruft man keine Götter!" Rein parodistischer Art sind: „Lammwirts

1828 … 1836 … 1836 … 1837

[1] Vergl. W. Lang in den Württembergischen Vierteljahrsheften 1896. S. 156.

Klage" (S. 297) — man erinnere sich an Goethes „Da droben auf jenem Berge" — sowie die schon mehrfach erwähnten alkäischen Oden „An Philomele" (S. 295) und „An einen Liebenden" (S. 295). Das schalkhafte „Vogellied" (S. 301), mit einem leeren Vogelneste rc. dreht sich im Tone des Volksliedes, mit Nachahmung einer Vogelstimme, um die närrische Lebensweisheit: Erst ein Schätzchen, dann ein Plätzchen!" — Mit vollen Segeln befährt dagegen der Dichter in dem akademischen Scherz „Das lustige Wirtshaus" (S. 190) das wonnige Meer feuchten Ulks. Im eifrigen Wechselgesang jagt eine fröhliche Torheit die andere bis zum Schlußrefrain des Chors: „Mein Seel, sie sind alle bezopft!" — In dem lieblichen Lied „Auf einem Kirchturm" (S. 288) liegt die künstlerische Nachwirkung von einem Besuche vor, den der Dichter mit seiner Schwester und deren Freundin Gretchen im November 1841 dem Turm der Stadtkirche in Mergentheim machte. Auf dem Glockenton-Meer fühlen sich die drei mit Behagen wie hoch zu Schiff getragen und blicken schwindelnd von dem Rand. Durch Klangwirkungen und gleichschwebende Rhythmen hat Mörike die wunderbare Wirkung hervorgebracht, die am Schluß durch die Verlängerung des Verses — der Dichter hat da gleichsam auch über den Rand des Verses geblickt — eigentümlich gesteigert ist.

1841/42

1838

1841

Von den Festgesängen ist der älteste „Die Herbstfeier" (S. 115 ff.), zuerst im Jahrbuch schwäbischer Dichter als „Bacchusfest" 1836 erschienen, wo W. Zimmermann den ursprünglichen Entwurf ohne Vorwissen des Dichters aus dessen altem Hefte hatte abdrucken lassen. Dieser Text, der siebzehn Strophen bot, hat viel Varianten. Die älteste Ueberschrift verwarf Mörike später, da das Stück doch nicht rein antik sei.[1] Die zeitweilige Umänderung der achtzeiligen trochäischen Strophen, mit Kreuzreim, in vierzeilige wurde wieder beseitigt. Eine wesentliche Aenderung des Textes nahm Mörike an den vier ersten Zeilen der letzten Strophe vor; diese hießen nämlich ursprünglich: „Tretet also in Gedanken Und mit heiligem Bedacht Aus den purpurschweren Ranken In das blaue Schiff der Nacht." Obgleich H. Kurz gerade dies „blaue Schiff der Nacht" besonders gefiel, entfernte es Mörike, während jener murrte, diese Konzession an das Publikum hätte unterbleiben können. Das Gedicht ist ein Weihegesang in gehobener Sprache, der in Form und Inhalt an Schillers Balladen bzw. kulturhistorische Gedichte erinnert. Bei Mörike fehlt jedoch auch hier der Schalk nicht — man vergl. Seite 117 die beiden ersten Strophen —, ebenso wenig die heitere Anmut. Der lichtvollen Komposition und

1828

---

[1] Vergl. Briefwechsel mit Herm. Kurz, S. 13, 17, 29, 37.

hellen Färbung entspricht der warme Stil im leicht gekräuselten Fluß der Rede. — Den Charakter des höheren Gelegenheits-1831 gedichtes hat jedoch das „Hochzeitslied" (S. 41 ff.), für eine Freundin seiner damaligen Braut gedichtet, die es im August 1831 mit einem Kornblumenkranz überreichte. Der Dichter hat den ursprünglichen Entwurf schon stark gefeilt, ehe er in die erste Auflage überging; die frühere Fassung ist jedoch nicht der Art, daß hier eine Besprechung lohnte. Aus holder Zwiesprache mit der Muse, die unterdessen einen Kornblumenkranz flocht, ist dies lichte Friedensbild erflossen, fest umrahmt, zart in der Erfindung, lichtvoll gestaltet, in gedämpften Farben abgetönt. Dem Leser, der Mörikes Leben kennt, ist das Ganze umgeben von dem wehmütigen Widerschein verunglückter Liebe und Verlobung.

Weit über Geselliges, Persönliches und Anlässe, die der Tag 1839 bringt, ist hinausgerückt die „Kantate bei Enthüllung der Statue Schillers. Stuttgart, am 8. Mai 1839". (S. 161 f.). Die älteste Fassung (Morgenblatt 1839. Nr. 112), hat nur eine etwas andere Strophenverteilung, der Text ist identisch. Das Gedicht ist dem Herrlichen geweiht, der dem heiteren Himmel ewiger Kunst entstiegen ist, dem Meister, dem die Frauen betränte Kränze zu Füßen legen, dem Dichterhelden, den die Männer preisen, da er auch in ihre Seelen überirdisches Feuer goß und in den ewigen Geschicken das eigene Weh vergaß. Da plötzlich verstummt der Festgesang: „Wir hörten deines Adlerfittichs Rauschen und deines Bogens starken Klang."

III.

So einfach, wie Mörikes lyrische Motive überhaupt sind, so einfach sind sie auch in der Gruppe von Gedichten, die ich früher als solche der Stimmung bezeichnet habe. Auch hier geht der Dichter, wie immer, von Konkretem aus; aber er führt den Leser weiter, indem er gewisse Faktoren der Außenwelt, die in stets sich wiederholendem Rapport mit unserm Innenleben stehen, mit letzterem verbindet und aus diesen physischen und psychischen Bestandteilen eine Art schwebender Gemeingefühle gleichsam webt. Jene Faktoren, Tages- und Jahreszeiten, Gehen und Kommen, Abschied, Heimweh und Wiederkehr, Glücks- und Unglücksfälle, Trauer und Trost, beruhen auf Natur- und Weltvorgängen oder sind mit solchen in irgend einer Weise verknüpft; sie setzen in ewigem Kreislaufe die

Saiten unseres Empfindens bald in stärkere, bald in schwächere Schwingungen und bereiten dem den seelischen Boden, was wir Stimmungen nennen. Solcher Vorgänge künstlerisch Herr zu werden, sie dichterisch so konkret und doch allgemein menschlich wiederzugeben, daß die Seele des Lesers gern mit der des Dichters wandert, gehört meines Erachtens zu den höchsten künstlerischen Leistungen des Lyrikers; darin aber war Mörike Meister, wie es Goethe war. Hier entfaltet der Dichter den ganzen Reichtum seiner lyrischen Ausdrucksmittel: die unmittelbare Belebung des Inhalts, die Empfindungsausdrücke, das bildliche und Inhalts-Beiwort, mannigfache Neubildungen und ungewöhnliche syntaktische Behandlung der Sprache sowie Redebelebung vermittels der Figuren und künstlerische Anwendung des Metrums wie des Reims. Wenn ich nun in folgendem diese sogenannten Stimmungs-Gedichte weiter in die drei Gruppen: Tages- und Jahreszeiten, Abschied und Wiederkehr, Trauer und Trost fasse, so geschieht dies, wie mehrfach bemerkt, lediglich aus dem praktischen Grunde: Mörikes poetischen Reichtum wie seine Eigenart bei aller Mannigfaltigkeit deutlicher hervortreten zu lassen. Je tiefer man in solche Dichtungen eindringt, desto leidiger werden einem solche Scheidungen und Einteilungen, die ihrer Natur nach keinen objektiven Wert haben und nicht einmal frei von Pedanterie erscheinen.

Die ganze Sammlung wird durch ein Meisterstück des Zwanzigjährigen eröffnet: „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang" (S. 3 f.). Auch an diesem Stück hat Mörike unablässig gefeilt, so daß eine ganze Anzahl zum Teil starker Abweichungen vorliegt, die hier im einzelnen nicht besprochen werden können. In der ersten Auflage liegt jedoch schon der jetzige Wortlaut vor. Soweit Mörike die Aenderungen in den gedruckten Text aufgenommen hat, sind sie als Verbesserungen anzusehen; er hat aber auch solche versucht, die Verschlechterungen geworden wären, wenn sie Hartlaub nicht abgewendet hätte, z. B. die geplante Verwandlung der „flaumenleichten" Zeit in eine „ätherleichte". In diesem gewaltigen Hochgesang ist das Erwachen des Dichtergenius in Parallele gebracht mit dem Erwachen des jungen Wintertags; der symbolische Vorgang ist künstlerisch fest umrahmt, so daß er nicht zerfließt; er verläuft in Rhythmen, die, zum Teil leidenschaftlich bewegt, stets straff gezügelt sind. Dabei ist die Komposition ebenmäßig und durchsichtig, das Kolorit wechselnd und doch einheitlich gestimmt; der Stil, zuweilen stark bewegt, zuweilen nur leicht gekräuselt, überall voll, warm und frisch.[1] — Aus derselben Zeit rührt der

1825

[1] Vergl. auch Ilgenstein a. a. O., S. 39 f.

1825 „Gesang zu Zweien in der Nacht" (S. 51) her (aus Orplid).[1] In der ersten Auflage war das Gedicht überschrieben „Nachts", hatte nur die erste und dritte Strophe und war nicht dialogisch abgeteilt; in der zweiten Auflage erhielt es die heutige Fassung. Der Zauber der Nacht ergießt sich in melodischem Wechselgesang über die Hörer, in mildem Dämmerlicht, in warmem, zum Teil schwülem, in vollem, zum Teil üppigem Fluß der Rede. — „Um 1827 Mitternacht" (S. 154) ist im Oktober 1827 entstanden. Im ersten Entwurf war die Personifikation der Nacht noch nicht ganz durchgeführt, denn der Anfang hieß da: „Bedächtig stieg die Nacht ans Land, hängt träumend ꝛc." Im edelsten Adagio bewegen sich die leise schwebenden Rhythmen, in schwermütigem G-moll singen die Quellen das uralt-alte Schlummerlied vom Tage, vom heute gewesenen Tage. — Zu Orplids Zeiten entstanden und diesem Spiel zum Teil entnommen ist das Stück, welches jetzt „Nachts" betitelt ist und im Nachtrag der Sammlung (S. 401) steht: Schwer arbeitet die Nacht der Dämmerung entgegen, mit Ruhe und mit Wohlbedacht, indes des Dichters Herz sich aus dem peinlichen Widerspiel von Fülle und Entbehrung emporringen will; schwankend steht es vor jenem Bilde der Natur, das dem haltlosen Menschenherzen gebietet: Trägst du der Schönheit Götterstille nicht, so beuge dich! — Der Stoff ist in zwei kontrastierenden Gruppen in dunkelm Kolorit, wuchtigem Stil und in schweren jambischen Rhythmen dargestellt. Es ist kein Zufall, daß die zweite Strophe, in welcher der Gegensatz zwischen der ewigen Größe der Natur und dem schwankenden, haltlosen Menschenherzen sich hervorkehrt, doppelt so lang ist wie die erste Strophe, die das Bild der Natur hinstellt, so schweigend und so groß! — In dem einstrophigen Morgenlied „In der 1828 Frühe" (S. 31) ertönt des Dichters Klage über das zweifelnde, schwankende Herz, den Nachtgespenstern dahingegeben, bis die Morgenglocken ihm neuen Mut einflößen. — Diesem Gegensatz entspricht im ersten Teil, Vers 1—6, die zum Teil altmodisch beschwerte Sprache, die düstere Färbung, der kalte Stil, der schwere Jambus, im zweiten Teil dagegen die leicht gleitende Sprache, lichtere Färbung, warmer Stil und einschmeichelnder trochäischer Rhythmus. — Am 18. Oktober 1827, auf einer Morgenwanderung nach Nürtingen, entstand das herrliche Natur-Stimmungsbild 1827 „Herbstfrühe", später „Septembermorgen" (S. 125) genannt. Wie in einem Atemzug läßt der Dichter die gedämpfte Welt aus dem Nebel emporsteigen und sich herbstkräftig vor uns ausbreiten, daß sie im Morgenlicht in warmem Golde fließt. Auch hier hat

---

[1] Aelteste Fassung s. Euphorion IX, S. 702.

Mörike zu feilen versucht und „warmem" durch „braunem" ersetzen wollen; auch hier hat ihn Hartlaub davon abgehalten.[1] — Wie der Knabe einst in Urach mit dem Wasserfall gerungen hat, um ihm sein Geheimnis zu entreißen, so ringt der Jüngling in „Mein Fluß" (S. 45) mit diesem, dem geheimnisvollen, rätselhaften, bald wohltätigen, bald grausigen halb Gefährten, halb Gebieter. Was murmelt er? was eilt er durch die Welt? er, dessen Seele der Himmel ist, der nicht satt wird und nicht sättigt, wie die Liebe mit ihrem Wechselscheine; der dem Jüngling ans Leben greift und ihn doch zu seiner Blumenschwelle zurückschmeichelt? Unfaßbar bleibt er, und allein muß er sein Glück auf seinen singenden Wellen wiegen, bis er zurückkehrt zur ewigen Mutterquelle. — In ganz frei gebauten Versen und leicht geschürzten Rhythmen läßt der Dichter auf der „Fußreise (S. 34) seinen lieben Adam Erstlings-Paradieses-wonne genießen und bittet den lieben Schöpfer und Erhalter: „Wäre doch mein ganzes Leben eine solche Morgenreise!" — Auch „Im Frühling" (S. 32), am 13. Mai 1828 in Scheer verfaßt, kommt das symbolische Wechselspiel zwischen der Natur und der Seele des Dichters zu vollendetem Ausdruck: Die Wolke wird des Dichters Flügel, der Vogel sein Kundschafter; wie die Sonnenblume dehnt sich sein Gemüt nach dem Frühling; seines Herzens Sehnsucht webt dämmernd Erinnerung: Alte unnennbare Tage.[2] — Im Gegensatz zu diesem lebhaft, zum Teil stürmisch bewegten Frühlingslied, das in ganz freien Rhythmen sich ergießt, kündet sich in dem andern Frühlingslied „Er ists" (S. 31)[3] der Frühling mit leisem Harfenton an, er schwebt gleichsam mit Elfentritt in sanft gleitenden Rhythmen, von süßem Duft umgeben, über die Scene. Im Roman, wo auch dieses herrliche Lied zuerst gedruckt wurde, sagt der Dichter selbst (II, S. 10 f.), es bezeichne genau jene zärtlich aufgeregte Stimmung, womit die neue Jahreszeit den Menschen, und den Genesenden weit inniger als den Gesunden, heimzusuchen pflegt. — In dem am 16. April 1836 gedichteten Liede „An den Mai" (S. 405) ruft der Dichter nach dem Rosenträger, dem Mai, bittet dann aber, im wunderlichen Zwiespalt des Blumenfreundes, er möge warten, damit die erste Gartenpracht: Veilchen, Primeln, Hyazinthen und Narzissen nicht vor der Zeit verwelken und vergehen. Das Lied, in zwei ungleiche Strophen gegliedert: Strophe-Gegenstrophe, Ruf-Widerstreit-Widerruf, ist in lichter Färbung gehalten und von anmutigem Humor getragen. — Im „Zitronenfalter im April" (S. 287) ertönt der Schmerzensruf

1828 1828 1828 1829 1836 1860

[1] Vergl. auch Ilgenstein a. a. O., S. 59, 136 ff.
[2] Das. S. 70 f.
[3] Am 9. 3. 1829 auf einem Spaziergang in Pflummern gedichtet.

eines verfrühten Schmetterlings, der seine einzige Rettung in dem Tröpfchen Honig sieht, das ihm eines lieben Mädchens Rosenlippen bieten. Die zehn ungleichen jambischen Verse werden durch denselben Reim in den Versen 2, 4, 7 und 10 verbunden und zusammengehalten. Auf dem ersten Wort („grausam") ruht Tonschwebung, die zwar deutlich genug den Widerspruch zwischen Wort- und Verston verdeckt, aber dem Wort auch einen besonderen Nachdruck verleiht.

In der Gruppe „Abschied und Wiederkehr" gebührt dem 1827 „Besuch in Urach", Mai 1827 gedichtet und Hartlaub zum Geburtstage (29. 5.) übersandt, nicht bloß chronologisch die erste Stelle. Für die durchschlagende Kraft der ersten Konzeption ist es bezeichnend, daß bei diesem aus zwölf Strophen bestehenden Gedicht der erste Entwurf nur drei Varianten aufweist. Die drei letzten Zeilen der achten Strophe lauteten da: „Begegnet mir auf keinem von euch allen Mein Ebenbild, ein jugendlicher Schatten, Wie sonst umarmt auf den beblümten Matten?" Die neunte Strophe begann: „O tritt aus dem Gebüsch!" Die letzte Strophe schloß: „Leb' wohl! und sieh mich wieder, wenn ich leide!" Daß die Veränderungen dieser Stellen, die schon in der ersten Auflage gedruckt vorliegen, ebenso viel Verbesserungen sind, liegt auf der Hand. Der sentimentale Schluß der achten Strophe ist glücklich beseitigt, namentlich aber ist durch die Veränderung der letzten Zeilen des Gedichts der etwas weltschmerzliche Schluß umgewandelt in das Segensgefühl himmlischen Geleites.

Das Sicheinsfühlen mit der Natur und doch wieder das Gefühl, daß sie dem Menschen nicht ganz gehört und er nicht ihr, daß sie ewig gleich und schweigend in ihrem Rätsel verharren muß, der vergebliche Versuch, die Säule des stürzenden Wasserfalls mit der eigenen Brust zur Mitteilung zu zwingen, ziehen halb als Knabentraum, halb als Gegenwart durch des Dichters Seele; der Jüngling trinkt gierig aus den bis zur Betäubung süßen Zauberschalen, die ihm die Erinnerung reicht — vergebens: Hin ist die Lust! Fühllos ruht er nun im Grase, schwülem Wehmutsschmerz dahingegeben, da hört — spürt er ein Gewitter nahen: er fühlt sich neu genesen, und in die grelle Musik des Donners ruft er:

> „O Tal! du meines Lebens andre Schwelle!
> Du meiner tiefsten Kräfte stiller Herd!
> Du meiner Liebe Wundernest! ich scheide.
> Leb wohl! — und sei ein Engel mein Geleite!"

Wie Mörike hier alle sprachlichen Ausdrucksmittel, die ihm zu Gebote stehen, zur lebendigen und darum belebenden Wiedergabe seines inneren und äußeren Erlebens meisterhaft zu gebrauchen

weiß, so hat er es auch vermocht, dieses übermächtigen inneren Reichtums in der Komposition Herr zu werden, das mit dem Inhalt wechselnde Kolorit einheitlich abzutönen und die mit Ueberwältigung drohende Bewegung in die festen Rhythmen der Stanze zu bannen. Ungewöhnlich oft freilich hat er hier die Tonschwebungen zugelassen; auch an Tonverschiebungen fehlt es nicht, auf die im einzelnen hier nicht eingegangen werden kann. — Während in diesem Gedicht Mörike sein geliebtes Urach als die Wiege seiner Lebensfreundschaft mit Hartlaub und seines Dichtergenius besingt, sind es im „Gesang Weylas" (S. 94) Jugendphantasien, die in natursymbolischer Weise wie Erinnerungen sich gestalten: Ein lichtes, leicht verschleiertes Zauber-Eiland schwebt in visionärer Perspektive durch zwei kurze Liederstrophen voll majestätischer Getragenheit. — Oberhalb Laudenbach, unweit Mergentheim, ragt auf waldigem Bergrücken noch heute die einst als Wallfahrtsort viel besuchte Bergkirche. Der alte Meßner, der ein junger Bursch war, als Mörike und Hartlaub hier oben ihr Wesen hatten, erzählt noch von dem Dichter und weiß auch von dessen herrlichem Gedicht „Bei der Marien-Bergkirche" (S. 212) die ersten Strophen vorzutragen; freilich sind die Linden, die „den Maienschatten streun", gefallen und starker Nadelholzwald ist bis dicht vor die Kirche gerückt. Mit seinen reichen Ausdrucksmitteln hat der Dichter das künstlerisch gefügte Gestein zu beleben und mit der umgebenden Natur in die engste Verbindung zu setzen gewußt; dem gedämpften Kolorit und dem zarten Schmelz der Sprache entsprechen die getragenen, gleichschwebenden Rhythmen. — In der „Abreise" (S. 124) ist wieder ein Vorgang in der Natur mit einem entsprechenden in der Menschenseele in Parallele gesetzt: So schnell ein rascher Sommerregen trocknet, so hurtig trocknen Mädchenaugen. Das Ganze liegt in mäßiger Beleuchtung da, der Stil ist schlicht und so weit von jedem sentimentalen Anflug entfernt, daß er hier und da beinahe geschäftsmäßig klingt; dem entspricht genau Rhythmus und Maß: Der gemessene Gang der reimlosen fünffüßigen Trochäen. — In kreuzweise gereimten vierzeiligen Strophen, mit dem jambischen Dreifüßler gebildet, erklingt das Abschiedslied „Früh im Wagen" (S. 126), am 24. Oktober 1846 Hartlaub, dem es gilt, übersandt (die beiden ersten Strophen waren schon am 17. 2. 1843 abgegangen). Der dämmernde Morgen und der schmerzliche Abschied vom Freunde sind hier kunstvoll zu einem Bilde verwoben, durchsichtig komponiert, in blassem Dämmerlicht, über das der Dichter den Schleier der Wehmut gebreitet hat. Der sprachliche Ausdruck ist dem Inhalt entsprechend sehr einfach; außer wenigen Empfindungsausdrücken, wie Morgenreif, Schmerzensglück, Abschiedsnacht ist von lyrischen

1831

1845

1846

1846

Ausdrucksmitteln fast nur das Inhaltsbeiwort einigemal verwandt. — In der Gruppe „Trauer und Trost“ steht der Abfassungszeit nach 1832 voran „Verborgenheit“ (S. 125), ein durch Tränen verschleiertes Abschiedslied von der Welt, durch das doch noch die Freude an der Sonne liebem Lichte zuckt. Die erste Strophe kehrt als Schlußrefrain wieder; die Sprache ist schlicht, ebenmäßig der Fluß der Rede, der in schwermütigen Trochäen und umarmendem Reim 1837 gemessen dahinzieht.[1] — Als Mörike an Hartlaub den „Trost“ (S. 135) sandte, bemerkte er, das Gedicht sei ex praeteritis; an vergangenen Zeiten, in denen er des Trostes bedurfte, ist ja bei ihm kein Mangel. Im ersten Entwurf fehlte der Vers, der jetzt die letzte Zeile auf S. 135 ausmacht. Vom Glück verlassen, macht der Dichter mit seinem Herzen, dem treusten Waffenbruder, einen neuen Lebensbund; schlicht und fest steht das Gedicht in Gliederung, Färbung und Sprache da; schlicht und fest schreitet es im Ton der spanischen Romanze hin. Dem Sinn entsprechend ist das Ganze in drei durchaus ungleiche Strophen geteilt; die erste mit zwölf Zeilen: der Dichter, vom Glück verlassen, ist von Unruhe gepackt und denkt gar an Gift und Dolch (humoristischer Anklang an Horaz); die zweite Strophe mit acht Versen: Lebensbund mit seinem Herzen; dritte Strophe mit drei Versen: Beherzter Abschluß im eigentlichsten Sinn des Wortes. Sehr bezeichnend ist es, daß in der zweiten Strophe alle Hauptwörter ohne Beiwörter stehen, letztere sind offenbar vermieden, weil hier die Beiwörter den Blick auf das Nebensächliche gelenkt, sowie das feste Gefüge der Worte und den 1838 rüstigen Fortgang gestört hätten. — In „Der Genesene an die Hoffnung“ (S. 137) dankt der Dichter nach langem Siechtum der vielgetreuen, oft vernachlässigten Trösterin und bittet, sie möge ihm in Zukunft nahe sein. Dies Gedicht scheint mir nicht zu Mörikes besten Schöpfungen zu gehören: Die Komposition ist nicht durchsichtig genug, der Stil ist nicht gleichmäßig durchgestimmt, ein gewisses Schwanken nach der rhetorischen Seite, zumal am Ende der ersten Strophe, macht sich bemerklich; der Schluß scheint mir nicht ganz frei von Sentimentalität. — In der Ecke des Cleversulzbacher Pfarrhofes, nach dem Garten zu, stand und steht noch jetzt eine Birke; ein Blatt von dieser wird redend eingeführt in dem Gedicht 1841 „Meiner Schwester“ (S. 213). Die Reinschrift des Gedichts, die in meinem Besitze ist, trägt das Datum 26. 10. 41 — Mörikes Mutter war im Frühling dieses Jahres gestorben — und ein Birkenblatt, das mit einer Stecknadel befestigt ist. Der Wortlaut dieses Originals weicht mehrfach von dem Druck ab; die Varianten

[1] Vergl. Ilgenstein a. a. O., S. 128 f.

sind jedoch inhaltlich bedeutungslos. Auch hier liegt eine natursymbolische Parallele vor. Das Blättchen, vom Winde verstürmt, ist aus der Mutter Hut genommen und hat auch die Geliebte nicht erreicht, des Dichters Schwester Klara, für die des Blättchens grünes Herzlein schlägt. Seit diese täglich nach dem Kirchhof geht, freut auch das Blättchen nichts mehr, das, wie jene, die Mutter verlor und weit von der Geliebten ist. Das Lied ist von gleich tiefer und feiner Erfindung und inniger, anmutiger Durchführung in empfindungsgetränkter Sprache; Stil und Rhythmus sind wehmütig leicht bewegt.

1855 In dem Mozart-Liede „Denk es, o Seele" (S. 128) erscheinen dem Dichter ein Tännlein im Walde, ein Rosenstrauß im Garten, zwei Rößlein auf der Wiese als Wahrzeichen und Mahner des Todes. Durch Figuren und Gegensätze ist das Lied stark belebt, Komposition und Kolorit sind gleich vollendet; der ahnungsvollen Spannung, in deren Bann das Ganze steht, entsprechen die Rhythmen wie der künstlerisch bewegte Stil. — Am Schluß der Sammlung steht jetzt „Auf der Wanderung", wahrscheinlich aus den sechziger Jahren. Das Gedicht enthält die traurig-ernste Betrachtung über einen auf einer Ruhebank eingeschnittenen herben Sinnspruch auf das Lebensleid der Menschen. Während der Spruch selbst in zwei kurzen Reimpaaren an der Spitze steht, ist die erste Strophe in vier Alexandrinern mit umarmendem Reim gedichtet, deren letzte Zeile durch eine starke Pause unterbrochen ist; die beiden folgenden Strophen sind durch fünf- bis sechsfüßige, paarweise gereimte Jamben gebildet. Der trüben Resignation des Inhalts entspricht der zum Teil stockende, zum Teil schleichende Rhythmus sowie die schmucklose, fast magere Sprache.

Aus dieser Besprechung der Mörikeschen Lieder und Gesänge erhellt, daß seine Motive durchaus einfach sind, fern von Staats- und gelehrten Sachen, ohne Kothurn und philosophische Trümpfe. Wenn er auch immer vom Konkreten ausgeht, so bleibt er doch dabei nicht stehen, sondern führt zu einem Allgemeinen weiter; er stellt das Wesentliche eines Motivs oder einer Situation so realistisch dar, daß seine Personen oft typisch erscheinen. Noch nicht der fünfte Teil der sämtlichen hier besprochenen Gedichte — es sind über 100 — enthält keine Beziehungen zur Natur, und dies ist dann von vornherein durch Motiv oder Situation erfordert; sogar in dem Spruch auf den Jesusknaben (S. 163) hebt Mörike die Beziehung zur Natur hervor: Während das Knäblein auf der Jungfrau Schoß spielt, grünt im nahen Walde schon des Kreuzes Stamm. Ferner: Wenn das den großen Dichter macht, daß er aus sich herauszutreten weiß, dann gehört Mörike auch aus diesem

Grunde zu den Großen. Wie sorgfältig der Dichter seine Gebilde umrahmt, wie er sie künstlerisch zu komponieren weiß, wie Kolorit und Stil, Rhythmus und Versmaß zusammenstimmen, ist im einzelnen bereits dargelegt worden.

IV.

Wie in der sogenannten Gefühlslyrik Mörike stets von einem einfachen Motiv ausgeht, so thut er dies auch in der Elegie; hier wie dort ist es die Harmonie, die das Verhältnis der einzelnen Teile des Stücks zu einander wie das des Inhalts zur Form bestimmt. In den Elegien wie in den Liedern durchdringen sich die epischen und lyrischen Elemente ebenso innig, wie zwischen Inhalt und Vers vollster Einklang herrscht; die rhythmische Bewegung entspricht dort wie hier der Stimmung, und soweit der deutsche Satzbau es zuläßt, hat der Dichter ihn mit dem Versbau in Einklang zu setzen gesucht, und im elegischen Versmaß hat er es oft genug verstanden, dem syntaktischen Parallelismus zwischen Hexameter und Pentameter, der dem antiken Distichon seinen besonderen Reiz verleiht, zu künstlerischem Ausdruck zu verhelfen.

Es ist ja allgemein anerkannt, daß für die modernen Sprachen, zumal für das Deutsche, sich Elegie und elegisches Versmaß nicht, wie bei den Alten, decken; manche gehen sogar so weit, im Deutschen nur Reimstrophen, wie das Sonett, zu empfehlen. Jedenfalls ist mit der größeren Freiheit in der Form dieser Kunstgattung auch ein gewisses Schwanken im Begriff derselben eingetreten. Von den in die Sammlung aufgenommenen Stücken können meines Erachtens 22 als Elegien angesehen werden. Von diesen sind zwölf in Distichen, zwei im Hexameter, vier in Jamben, zwei in ganz freien Rhythmen logaödischen und daktylischen Charakters bzw. zwei in Sonettform gedichtet.

Untersucht man bei den Elegien in Distichen, inwieweit es Mörike gelungen ist, eine gewisse Einheit im Vers- und Satzbau herbeizuführen, so stellt sich heraus, daß in beinahe drei Vierteln aller Fälle je ein Distichen mit einem Punkt oder einer andern starken Interpunktion abschließt; daß erst nach drei bzw. vier Distichen ein Punkt steht, habe ich nur in drei bzw. zwei Fällen bemerkt; in zwei Distichen stehen sowohl hinter dem Hexameter wie

hinter dem Pentameter Punkte bzw. Fragezeichen. Selbst bei dem antiken Klassiker der Elegie, bei Tibull, wird sich, so viel ich sehe, kein günstigeres Verhältnis feststellen lassen.

Die beiden Elegien in Sonettform enthalten Huldigungen an Lebende: „Antike Poesie" (S. 157) an Goethe, und „Eberhard Wächter" (S. 158) an den Maler gleichen Namens, dem Mörike auch persönlich nahestand. Daß er demjenigen Dichter eine Huldigung darbrachte — erfahren hat Goethe ja nichts davon —, dem er nach seiner Weltanschauung wie Kunstauffassung und Kunstübung sich innerlich verwandt fühlte, bedarf keiner besonderen Begründung. Höchst bezeichnend ist es aber, daß er es in einer Weise tut, die selbst ein Beweis der inneren Verwandtschaft ist. Er beginnt, wie so oft — bei Goethe findet sich dies nicht minder oft —, mit einem Naturbild, das von den ersten Strahlen der Sonne geheimnisvoll belebt wird; es ist der Parnaß, der so vor das Auge des huldigenden Dichters tritt; und indem er fragt, wer jetzt den alten Lorbeer pflücken solle, gewahrt er Iphigeniens Dichter, an dessen Blick sich jene Höhen erquicken. Und nun übermannt ihn der elegische Schluß: „Er geht, und frostig-rauhe Lüfte wehn." Nach Motiv und Sprachgestaltung durchaus würdig dessen, dem die Huldigung dargebracht wird. — Stärker bewegt und persönlicher gefärbt ist das Sonett an Wächter, das der Dichter auf einer Sommerreise (1828) in dem herrlichen Park des Fürsten Taxis in Obermarchthal einer glücklichen Stimmung abgewann. Was von Goethe und dem huldigenden Dichter selbst gesagt werden könnte, wird hier dem Maler zum Preise gesagt: „gestärkt vom reinen Atem des Homer, von Goldgewölken Attikas umflossen." Durch Tonschwebungen und Tonverschiebungen wird in beiden Sonetten der Rhythmus stärker bewegt, als dies sonst bei dieser Kunstform der Fall zu sein pflegt. — Während diese beiden Elegien noch Lebenden geweiht sind, huldigt der Dichter in drei andern im elegischen Versmaß drei bereits Dahingegangenen. Die Elegie „An eine Lieblingsbuche meines Gartens" (S. 100) — der Baum steht noch im Cleversulzbacher Pfarrgarten — gilt seinem Liebling Hölty, dessen Namen er in den Stamm jener Buche geschnitten hatte. Dieser Lieblingsbaum, sein „grüner Schirm", wurde gewürdigt, den Namen des Dichters zu tragen, der Wald und Wiese, Natur und keusche Liebe so zart zu besingen wußte; ein liebendes Mädchen wird einst auf jene eingeritzten Züge seine Lippen leise drücken, und sein Kuß wird dem Baum bis tief ins Mark dringen. Der klassischen Anmut des Ganzen entspricht das Schluß-Wehe in der Weise des Horaz. — Wie hier Hölty seiner Eigenart gemäß gehuldigt wird, so beklagt der Dichter in „Johann Kepler (S. 98)

1828

1836

1837

das irdische Los des Mannes, der seine Kräfte der Erforschung der Gestirne weihte; aber kein Gott erhob sich von seinem goldnen Stuhle, um den Sternen-Meister vom grimmigen Stachel der Armut zu befreien, und die Gestirne gingen gelassen ihren seligen Weg. — So auch sind die Chariten nackenden Fußes aus den Goldpalästen der Reichen zur ärmlichen Hütte des „Theokrit" (S. 100), des Anmutsvollsten, unbeschenkt zurückgekehrt, „auf die frierenden Knie traurig die Stirne gesenkt." Da kränzt Kalliope selber die Stirne des Sängers, der bescheiden bleibt, was er war: ein Hirt.

In acht weiteren Elegien, ebenfalls in Distichen, bilden Erlebnisse des Dichters den epischen Einschlag. In der Elegie 1837 „An Hermann" (S. 102) — Hermann Hardegg ist gemeint — erwacht die alte, halb verschüttete Liebe zu dem Genossen der Kindheit; im Uebermut schwärmender Jugend hatten sie sich getrennt und blieben es jahrelang, unter einem „luftgewebten Bann", heimliche Sehnsucht im Herzen. Nun erschien ihm des Freundes liebe Knabengestalt nächtlich im Traum: „O wie tobte mein Herz! Du füllst wieder den Busen Mir, wie kein Bruder vermag, wie 1837 die Geliebte nicht kann." — In „Muse und Dichter" (S. 103) bittet er jene um die Leier; die Muse aber gebietet ihm Ruhe, indem sie ihn auf die Zeit seiner völligen Genesung vertröstet; den Kranz werde sie ihm sicher winden, sei es zum Leben, sei es zum Tode. „Keinen Lorbeer", antwortet der, „will ich, die kalte Stirne zu schmücken: Laß mich leben und gib fröhliche Blumen zum Strauß!" Endlich genesen, dankt der beglückte Dichter in „An 1838 meinen Arzt" (S. 104), dem Retter, der ihn der Welt wiedergegeben hat und doch darin nichts Besonderes sieht: Wie der Schiffer ist er, der so viele gerettet, deren Jubel nicht achtet, sein Schiff an den Pflock kettet, „und am Abend sitzt er beim Kruge Wie ein andrer Mann, füllet sein Pfeifchen und ruht." — In dem Wäldchen zwischen Cleversulzbach und Dahensfeld, wo einst 1842 ein See lag, stand eine Buche, „Die schöne Buche" (S. 97). In diesem stimmungsvollen Gedicht feiert er die beglückende Waldesstille, in die ihn des Haines Gottheit selbst geführt hat „um die frohe Stunde des Mittags." Ringsum alles lautlos; an den Stamm des herrlichen Baumes gelehnt, lauscht er der dämonischen Stille, und mit ihr in dem sonnigen Zaubergürtel eingeschlossen, „fühlt' ich und dachte nur dich." Einsamkeit! — In dem sprach-1846 gewaltigen „Am Rheinfall" (S. 143) gelingt es dem Dichter, in origineller und packender Weise den Eindruck wiederzugeben, den jene Naturerscheinung auf ihn gemacht hatte. — Ganz in 1846 antikem Geist und in klassischer Sprache verbindet er im „Götter-

wink" (S. 108), zuerst „Elegie" überschrieben (wahrscheinlich auf M. v. Speeth zu beziehen), die sehnliche Erwartung der Liebe mit einem äußeren Vorgang, den er als glückverheißendes Blumenorakel zu deuten versteht. In „Das Bildnis der Geliebten (S. 110) verrät der erfindungsreiche Dichter sich selbst ein schalkhaftes Auskunftsmittel für seine verliebte Sehnsucht. — Ein Gelehrter des 17. Jahrhunderts hatte eine lateinische Inschrift veröffentlicht über die wunderbare Wirkung, die auf einen gewissen Hermippus durch das Anhauchen junger Mädchen, puellarum anhelitu, ausgeübt worden, und der biedere J. H. Cohausen veröffentlichte 1756 eine Verdeutschung jener Schrift. Aus dieser Scharteke schöpfte Mörike die lebensvolle Elegie an seinen Freund Wolff, Rektor des Katharinenstifts, im Gedicht Lykus genannt. Jenen „Hermippus" (S. 263) stellt der Dichter als Geweihten der Götter dem Freunde als trostreiches Vorbild hin: Wenn ihn einst des Greises Jahre drückten, habe er sein blühendes Häuflein im eigenen Hause zur Hand: 1845 1860

> „Zwar längst nimmer den Enkel, doch Söhne und Töchter des Enkels
> Auf den Knien trinkst du Fülle des Lebens in dich."

In der Elegie „An Gretchen" (S. 263) führt den alternden Dichter ein Fastnachtscherz seiner Kinder zu einer rückläufigen Betrachtung voll Wehmut; wie ein Blitz fährt ihm das „Einst und Jetzt" durch den Sinn und macht ihn stumm, doch „hoch wallte vor Freuden" sein Herz. — Auch die im Hexameter gebauten Elegien „Im Weinberg" (S. 142) und „An Eduard Weigelin" (S. 284) knüpfen an Erlebnisse des Dichters an; in letzterer widmet er einem aus dem Dienst scheidenden Amtsgenossen ein freundlich-wehmütiges Abschiedswort; das erstere war zuerst „An Klara" überschrieben und in der zweiten und dritten Auflage „An Schwester Klara". In der ersten Auflage begann es: 1864 1838 1865

> „Höre das lieblichste Wunder, das ich fürwahr nicht erdichte,
> Auch erdichtet wär' es wohl schön, doch sah ich's mit Augen.
> Unter dem blühenden Apfelbaum saß ich auf dem bemoosten
> Mäuerchen, still in Gedanken vertieft."

In der zweiten und dritten Auflage beginnt die zweite Zeile: „Zwar auch erdichtet entzückt es dich wohl" und in der dritten Auflage ist aus dem Apfelbaum ein Kirschbaum geworden. Als Mörike die vierte Auflage vorbereitete, meinte er: Nach dem bisherigen Text ist die Haltung dieses Stückes einigermaßen schief, indem der erste Teil in erzählender Form ist, der zweite aber — bei den Worten „Was suchst du?" — den vergangenen Moment unmittelbar zur Gegenwart macht. Das fällt weniger auf, wenn die erste

Anrede (an Klara) wegfällt. Der Zusatz „im Weinberg“ dient zur Bestimmtheit des Oertlichen. Nun lautet der Eingang: „Droben im Weinberg unter dem blühenden Kirschbaum saß ich 2c.“ Von den übrigen unbedeutenden Aenderungen des Textes gehen drei auf Vermehrung des Verses um eine Silbe aus, so daß dadurch drei Trochäen zu Daktylen geworden sind. Was hat der Dichter hier aus einem so einfachen Vorgang durch seine feine und duftige Natursymbolik, die er mit seinem innigen Christenglauben und seiner zarten Bruderliebe durchdringt, zu machen gewußt!

Die Elegien in jambischen Maßen haben ebenfalls Motive aus dem Leben des Dichters zum Ausgang. Das Freundschafts-1842 denkmal „An Wilhelm Hartlaub“ (S. 206) preist den sicheren Besitz und Genuß lebensvoller Freundschaft, indem dem Meister im Klavierspiel von dem Meister in der Dichtkunst gehuldigt wird. — Besonders stark ist der Charakter der Elegie ausgeprägt in „Ach 1845 nur einmal noch im Leben“ (S. 224 ff.),[1] am 16. Juli 1845 an Hartlaub übersandt. Das epische Gerüst dieser Elegie geht durch vier Generationen wie eine künstlerische Leiter, an der die Empfindungen des Dichters auf- und abgleiten bis zu dem wehmütigen Schluß. Die langgezogenen Töne einer Windharfe, das Stöhnen der Fahnen auf dem Zwingerturm erinnern den Dichter an seine musikalische Gartentür in Cleversulzbach, an die „Elegische“, die, in Bewegung gesetzt, die beiden ersten Takte der Arie aus Titus „Ach nur einmal noch im Leben“, immer da capo sang. Das mochte sie wohl vordem von des früheren Pfarrers Enkelin gelernt haben, wenn diese das Lied durch das offene Fenster „am grün lackierten, goldbeblümten Pantalon hellstimmig sang“, derweil die rührige Hausfrau ihren Kohl begoß und der Pfarrherr, „ein lieber Mann, redseliger Weitschweifigkeit“, den Freunden das Geleit gab. „Vorbei ist nun das alles und kehret nimmer so.“ „Es kommt die Zeit, da werden wir auch ferne weggezogen sein, den Garten lassend und das Haus.“ Dann wird auch uns die treue Gattertür zurückwünschen, dann wird vielleicht ein treues Herz im Dorfe, „mein gedenkend und der Meinen“, das morsche Holz mit einem Ackerblumenkranze schmücken. — Die Elegie 1846 „Erbauliche Betrachtung“ (S. 228 ff.), am 29. 6. 46 an Hartlaub gesandt, gedenkt der poesievollen Tübinger Studentenfahrten mit dem geliebten Bauer, dem „hochgestimmten Freund“, da ihre Rede wie Feuer troff, bis sie zuletzt mit dem Urwelts-Göttersohn, dem sicheren Mann, wetteiferten, der der Sterne Heer in seinen

[1] „Eine tief elegische Kaprice“ nannte sie D. Strauß, dem freilich das Versmaß wie ein „Fischbeinrock“ vorkam.

Habersack zusammenstrich, ihn bis zum Rand der Schöpfung trug, um dort den Plunder auszuschütten vor dem Weltentor. Wie der Dichter mit dem Preise seiner treuen Wanderfüße beginnt, so schließt er mit bewegtem Dank an die beiden ehrlichen Gesellen; auch auf seinem Grabstein soll man ihrer gedenken. — In der köstlichen „Waldplage" (S. 236 ff.), am 8. 9. 41 an Hartlaub gesandt, weiß der Dichter die schnöde Jagd auf „das schwebende Geziefer", die Sechsfüßler — deshalb habe er auch den jambischen Sechsfüßler angewandt —, er selbst bewaffnet mit Klopstocks Oden, ergötzlich zu erzählen: „So mag es kommen, daß ein künftiger Leser wohl Einmal in Klopstocks Oden, nicht ohn' einiges Verwundern, auch etwelcher Schnaken sich erfreut." Hinter der doppelten Bedeutung des Wortes Schnaken steckt der Schalk noch einmal den Kopf hervor. — In ganz frei gebauten Strophen mit wechselnden Rhythmen tönt die Elegie „An eine Aeolsharfe" (S. 39), am 14. 6. 37 an Vetter Mörike in Neuenstadt mit einem Motto aus Horaz gesandt, ihre melodische Klage wieder, die der Dichter dem geheimen Weben der Natur und dem sehnsüchtigen Menschenherzen in gleicher Weise abgelauscht. Wie der Anfang fest lokalisiert ist — die Epheuwand der alten Terrasse ist noch jetzt im Park des Mörikeschen Stifts sichtbar —, so schließt die Elegie mit einem symbolischen Naturvorgang: Die volle Rose streut ihre Blätter zu den Füßen des Dichters, dessen Seele durch den holden Schrei der Harfe in süßes Erschrecken versetzt ist. — Den Schluß macht das klassische Todeslied „Erinna an Sappho" (S. 113 ff.) in der herb-anmutigen, von tiefer Liebe bewegten und doch von der spröden Autarkie der Griechenseele getragenen Weise.

1841 1837 1863

Es liegt im Charakter des poetischen Briefes, der Epistel, daß es bestimmte Vorgänge sind, mögen sie lyrischer, epischer oder didaktischer Art sein, die den Kern des Gedichtes bilden; zum Wesen dieser Kunstgattung gehört jedoch das Individuelle, die persönliche Beziehung des Dichters zum Empfänger. Bei Mörike tritt dies nicht in allen Briefen gleich deutlich hervor, am wenigsten meines Erachtens bei dem „Besuch in der Kartause". Der Zusatz „Epistel an Paul Heyse" ist offenbar mehr literarische Etikette als wirkliche Adresse. Was aber Mörikes Episteln ihren besonderen Reiz gibt, ist der auf alle Tonarten gestimmte Humor, mit dem sie gewürzt sind. Man sieht da den Dichter unter Freunden und Freundinnen, Phantasiegeschöpfen und komischen Figuren aller Art

sitzen und über dies und das gemächlich, oder in komischer Erregung plaudern und erzählen, zuweilen in hohem lyrischen Stil, z. B. in dem prächtigen Landschaftsbild (S. 293), das auch im Roman zu finden ist. Es liegt in der Natur der Sache, daß auch bei dieser Kunstgattung die Grenzen, zumal in der neueren Dichtung, die sich hier ebenso wenig wie bei der Elegie an ein bestimmtes Versmaß gebunden fühlt, nicht so fest sind wie in der antiken Dichtung; daß daher jede Gruppierung, sofern sie nicht vom Dichter selbst herrührt, auf allgemeine Anerkennung nicht rechnen darf. Ich versuche sie trotzdem auch hier wegen des schon mehrfach hervorgehobenen Grundes.

Von den siebzehn Stücken, die in der Sammlung stehen und zu dieser Gruppe gerechnet werden können, ist nur eine im klassischen Verse der Epistel, dem Hexameter, verfaßt, die „Epistel" betitelt ist; die meisten sind im Jambus gedichtet und davon im Senar acht, der Mörike besonders liegt und nicht selten bei der gravitätischen Art dieses Verses in komischem Gegensatz zum Inhalt steht. Der Trochäus ist, soviel ich sehe, nur dreimal, und zwar reimlos

1831 gebraucht. Im Knüttelvers erscheint die Epistel „An Herrn Dr. Albert Zeller" (S. 406), mit der er dem Freunde etwas von Hans Sachsens holden Musenstreichen übersendet; das Buch hatte er jüngst beim Krämer aus der Makulatur herausgeholt; die Ladendirne, der er es gern um einen Kuß abgekauft hätte, gab es ihm jedoch „umsunst". Auch diesen Kindern seiner Muße widmete Mörike seine nachbessernde Sorge, wie ein Vergleich mit der ältesten Handschrift ergibt: Z. 8 S. 406 hat er die alte Form „Gewölbel" beseitigt, Z. 1 S. 407 hat er „spöttisch" durch „schalkhaft" ersetzt und Z. 6 eingeschoben.

1846 In der klassischen „Epistel" (S. 147) wird der „neue Poet" hergenommen; es ist derselbe, den er „An —" (S. 297 ob.) verspottet (vergl. auch meine Biographie S. 162). Dieser sporenklirrende Oberamtsrichter wird hier wieder als saures Genie in der Dichtkunst und als stätischer Esel in der Kritik gezeichnet: Wie die gelbliche Birne, die zur Herbstzeit vom Baume gefallen und von Wespen zerfressen ist, „also strotzet sein Herz von wilden Gedanken der Ehrsucht und des verzehrenden Neids." In dem

1840 Brief an „Herrn Bibliothekar Adalb. von Keller, bei verspäteter Zurücksendung einer Ausgabe des Catullus", ist nach horazischer Art dem Buche die Entschuldigung in den Mund gelegt: Indem es seine Unversehrtheit preist, hebt es seine Abkömmlichkeit hervor — seinesgleichen steht ja noch dutzendfach in der Reihe — und macht geltend, daß der Herr Bibliothekar es ja doch nicht nach dem schönen Rom und dem heimischen Benacus-See würde

mitgenommen haben. — In dem launigen Brief „An Longus“ 1841
(S. 230 ff.) sammelt der Dichter die schnöde Brut der Sehrmänner
um sich, die in ihrem Schnurrbartsbewußtsein und ihrer glatt-
gespannten Hosen Sicherheitsgefühl aller edlen Menschen Plage
sind, bis sie endlich in höchster Sehrheit, am Himmelstor abgewiesen,
ungesäumt der Hölle zuschwänzeln. — In der Epistel „An den 1845
Vater meines Patchens“ (S. 235), Hartlaub ist gemeint, er-
zählt der Dichter, wie er aus schöner Knabenzeit noch seinen
Husarensäbel bewahrt und bis dahin für seinen eigenen Sohn auf-
gehoben habe; da er aber bis zur Stunde dessen Mutter noch nicht
kenne, solle sein Pate, des Freundes Erstgeborener, der Erbe sein,
dem das unblutige Spielzeug über dem Bettchen hängen soll, bis
er es gebrauchen kann. — Die liebliche Verwandte „Pauline 1841
Mörike“ (S. 218) beneidet er auf seine anmutige Weise, da sie
die Gaben der Muse verheimliche und so zu doppeltem Genuß sich
selbst verspare. Während der Dichter „Herrn Hofrat Dr. Krauß“ 1847
(S. 247) in Mergentheim eine schalkhaft-ironische Huldigung dar-
bringt, richtet er „An Eberhard Lempp nach angenommener 1855
Einladung zu einer Abendgesellschaft“ (S. 248) die Bitte, ihn vor
den Verfolgungen der menschenverderbenden Agrypnia (Schlaflosig-
keit) dadurch zu retten, daß der Freund ihm sein Wort zurückgebe. —
Außer der herrlichen Dankepistel „An Moritz von Schwind“ 1868
(S. 278 ff.), die den Maler so herzlich bewegte und künstlerisch so
ansprach, sind besonders hervorzuheben: „Dem Herrn Prior 1846
der Kartause“ (S. 238)[1] und „Besuch in der Kartause“ 1861
(S. 240 ff.), am 16. 12. 61 an Hartlaub gesandt. Ob zwar nach
der Abfassungszeit weit auseinanderliegend, gehören beide Episteln
doch nach Form und Inhalt eng zu einander, denn jene ist eine
Art Einleitung zu dieser. Wie bemerkt, ist bei der letzteren Epistel
der Briefcharakter nur formell, auch wenn ihn der Dichter aus-
drücklich durch den Zusatz „Epistel an Paul Heyse“ gewahrt hat.
Inhaltlich nämlich trägt sie mehrfach den Charakter der Elegie:
Zwischen einst und jetzt gleiten zwar Empfindungen hin und her,
aber an der das Gedicht durchziehenden epischen Guirlande ist so
wenig lyrisches Blätterwerk, daß die Kriterien, die für die Bezeich-
nung „Epistel“ sprechen, doch zu überwiegen scheinen. D. Strauß,
zu dessen Lieblingsstücken der „Besuch in der Kartause“ im Alter
gehörte, war geneigt, ihn eine „humoristische Elegie“ zu nennen,[2]
und meinte mit Recht, der Gegenschein von Trauer und Scherz
bringe eine zauberhafte, hochpoetische Wirkung hervor. In wunder-

[1] In der zweiten und dritten Auflage steht bei „Kartause“ Y, seit der vierten Auflage: I. (Ittingen im Kanton Thurgau?)

[2] Vergl. Ausgew. Briefe von Strauß, herausgegeben von Zeller. S. 555.

lichem Widerspiel läßt der Dichter das Einst und Jetzt an uns vorüberziehen: damals beim Prior gab es Aal und Artischocken, wie sie Fürst Taxis selbst nicht auf der Tafel sieht; ein weihrauchblumiger Vierunddreißiger entsprach der kunstvoll ausgeschmückten Prälatur; nun sitzt der Dichter im selben Raum bei dünnem Bier und versalzenem Pökelfleisch, nur die alte Stutzuhr ist noch da mit ihrer Todesmahnung: Una ex illis ultima. Doch ein lebender Zeuge jener Zeit befand sich noch im Sälchen: der alte Doktor, der frühere Klosterarzt, „vor dessen derben Neckereien die Mönche sich mehr als vor seinem schlimmsten Tranke fürchteten." Der erzählt nun, wie der Pater Schaffner, ein Jahr nachdem das Kloster geschlossen, zurückgekommen, Wohnung erhalten, seinen Kartäusergeist wieder gebraut, abends unter den zechenden Bauern Politik und Landwirtschaft verhandelt und gar mit Heiratsgedanken sich getragen habe: „es war damals so ein lachendes Pumpelchen da." Nach vier Jahren, berichtet der Doktor, sei ihm auch sein „leidiges Stündlein" gekommen, obschon er seine Uhr mit dem Todesspruch beiseite gebracht; lange nachher fand dann die Wirtin „den gefährlichen Zeitweisel" wohl verpackt und versiegelt in entlegener Kammer hinter dem Schlot mit der Aufschrift: „Meinem werten Freund Bräumeister Ignaz Raußenberger auf Kartaus." Unter schalkhaftem Lachen gedachten Hörer und Erzähler des vorsichtigen Paters und jener in sich zersetzten, nun dahingegangenen Welt.

In behaglichen vierfüßigen trochäischen Reimpaaren richtet der 1845 Dichter die Epistel „Der Petrefaktensammler" (S. 292 ff.) an zwei Freundinnen[1]: Noch einmal möchte er mit ihnen um den Hohen-Neuffen streifen, die Frickenhauser Pfade wandeln, um, wie einst, reiche Stein-Ernte zu halten, aber auch wie damals sein Herz zu erquicken an der „lieblichen Magie" der entzückenden Landschaft. Derweilen die Freundinnen fortführen diese Herrlichkeiten zu genießen, wolle er auf allen Vieren „weiter kratteln; 1837 das ist auch wohl Poesie." — In „Die Anti-Sympathetiker" (S. 150) tröstet er auf anmutige Weise Freund Kerner über die „Schwachmatiker", die „Gott und die Natur bornieren", denn „es streckt sich keiner länger als er kann". — Was würde eben dieser Freund, der die Stammbücher mit Tintenklexen nach seiner Phantasey bemalt, für Augen machen, wenn er die herrlichen Silhouetten 1852 sähe, die eben Luise von Breitschwert zum Hutzelmännlein meisterlich ausgeschnitten hat; der Dichter wünscht sich die Schätze der Lau, um der lieben Künstlerin recht danken zu können (S. 280). —

[1] Das Original, in meinem Besitz, ist betitelt „An Lottchen (Krehl) und Klärchen. Mergentheim, 12. März 1845."

Im gemächlichen Posttrott und in der breit-behaglichen Weise der Biedermaierzeit preist der Dichter in der Epistel „An meinen Vetter“ (S. 289) die lieben „Sommerwesten“, die bequemen, angenehmen — „haben manchmal hübsche Bäuche, und ihr Vaterland ist Schwaben“ —, die leider „endlich doch auch sterben müssen.“ „An Denselben“ (S. 290 ff.), „als er sich leidenschaftlich mit Verfertigung von Sonnenuhren beschäftigte“, ist in demselben Ton in altmodischem Humor eine Mahnung gerichtet. Im Traum nämlich hat der Dichter ihn gesehen, wie er „in der Stellung eines Mannes, der sich zu balbieren trachtet“, sein Vollmondsgesicht wie ein Zifferblatt bemalte und seine Nase zum Sonnenweiser machte, daß die Leute sich Kröpfe lachten. Und was bedeutet der Traum? „Laß Er sein verdammtes Sonnenuhrenmachen bleiben!“ Es ist vielleicht nicht überflüssig, hierzu zu bemerken, daß dies lediglich Phantasie ist. — In dem poetisch fein- und hochgestimmten Briefe „An Karl Mayer“ (S. 149) bringt Mörike dem älteren Freunde eine stimmungsvolle Huldigung dar: Sperrte man mich ein mit deinen holden Liedern hinter Schloß und Riegel, „herzlich wollt' ich dann des Schließers lachen“; beschliche mich dann aber die Sehnsucht nach Wald und Wiesen — „Ha! wie sehn' ich mich, mich so zu sehnen!“ Wie reizend wäre es, Hirt und Jäger zu beneiden! „Sieh, so seltsam sind des Herzens Wünsche, das sich müßig fühlt im Ueberflusse.“

1837 1840 1841

V.

Von den siebzig Stücken in der Sammlung, die als Epigramme angesehen werden können, sind fünfzig in der klassischen Form der Distichen verfaßt. Unter diesen bestehen acht nur aus je einem Distichon; nur einmal ist der Hexameter allein angewandt. Nächst dem Distichon sind Jamben am häufigsten gebraucht, und zwar der gereimte Vier- bzw. Fünf- und Sechsfüßler fünfmal, der reimlose Sechsfüßler dreimal, achtmal kommen Jamben mit Anapästen gemischt, viermal Trochäen vor. Mörike hat diese Kunstgattung in großer Mannigfaltigkeit angewandt, zunächst in der Art der Aufschrift: „Inschrift auf eine Uhr mit den drei Horen“ (S. 112) mit einem Motto aus Theokrit: „Wer wie wir, sprechen die Horen, die Anmut liebt und das heilige Maß, dem

1846

1846 sind wir hold.“ „Auf eine Lampe“ (S. 113), die ein „Kunst-
gebild der echten Art“ ist. „Wer achtet sein? Was aber schön
ist, selig scheint es in ihm selbst.“ Ganz in der Weise Anakreons
1845 und seiner Nachahmer erklingen die folgenden in Distichen: „Mit
einem Anakreonskopf und einem Fläschchen Rosenöl“ (S. 107);
1846 „Weihgeschenk“ (S. 111), am 8. 7. 46 an Hartlaub mit der
Bemerkung übersandt: „Ein Epigramm in der griechischen Art,
wozu mir ein Scherz aus der Wirklichkeit Anlaß gegeben“;
1846 „Datura suaveolens“ (S. 111), am 10. 11. 46 als Pendant zu
jenem Anakreontischen ebenfalls an Hartlaub geschickt. Diese
griechische Art mit ihrer sinnigen Anmut und Schalkheit hat der
Dichter, wie wir noch sehen werden, mit besonderer Vorliebe und
Meisterschaft gepflegt. — Diejenigen Epigramme, die nur aus je
einem Distichon bestehen, repräsentieren am deutlichsten den Charakter
dieser Kunstgattung in römischer Auffassung und Uebung, sie sind
1846 meist nur eine kurz motivierte Pointe: „Der Häßliche“ (S. 145),
der Fratzen vor dem Spiegel schneidet, daß dieser zu zerspringen
droht; „Auf einen Redner“ (S. 296): acht Zoll nur mißt der
1838 virginische Frosch, aber seine Stimme gleicht Ochsengebrüll; „Aus-
kunft“ (S. 323): Närrische Tadler und Lober zu beiden Seiten,
darum hat der Schöpfer den Kopf zwischen die Ohren gesetzt.
Hierher gehört auch: „Grabschrift des P. Aretino“, nach dem
italienischen (S. 321).

Wieder andere Stücke stehen den „Sinngedichten“ näher,
wie sie Uhland in seine Gedichtsammlung aufgenommen hat, wie
die „Bilder aus Bebenhausen“, „Bei einer Trauung“, „Selbst-
geständnis“, „Restauration“, „Abschied“ u. a. Anders nüanciert
1847 ist dagegen das neckische „Auf ein Ei geschrieben“ (S. 313).
In leichtgeschürzten, paarweise gereimten Trochäen schlichtet der
Dichter einen alten Streit der Pfaffen und Sophisten, ob das Ei
oder die Henne zuerst gewesen: „Erstlich ward ein Ei erdacht;
doch weil noch kein Huhn gewesen, Schatz, so hat's der Has'
gebracht.“ — Zwei Epigramme sind nach Catull verdeutscht:
1840 „Zwiespalt“ (S. 145): hassen und lieben zugleich — das müßte
1840 das Herz zerreißen. „Auf den Arrius“ (S. 297) nach Catulls
84. Liede. Das Eigentümliche des Originals — der brave Arrius
pflegte die Wörter im Anlaut zu aspirieren — ist insofern nicht
ganz entsprechend wiedergegeben, als Mörike einmal den Sprach-
fehler an das Ende des Wortes verlegt, indem er chommoda —
statt commoda — durch „Ordnungk“ übersetzte. Das bekannte
„An den Schlaf“ (S. 172) ist die kunstvolle Uebertragung zweier
lateinischer Distichen, die Meibom zugeschrieben werden, in einer
jambischen Strophe. Die Wandlungen in diesen Verdeutschungs-

Versuchen — von 1825 bis zur zweiten Auflage, die bereits die letzte Fassung bringt — bilden für sich ein kleines literargeschichtliches Kapitel, das schon manchen Forscher beschäftigt hat. — Als Huldigungs-Epigramme lassen sich die folgenden auffassen: „Tibullus" (S. 101), „Brockes" und „Joseph Haydn" (S. 147), „Auf das Grab von Schillers Mutter" (S. 99), „An meine Mutter" und „An dieselbe" (S. 146); an die Verwandten: „An Marie Mörike" (S. 218) und „Pauline von Phull" (S. 283); ferner „An Fräulein E. von Grävenitz" (S. 283) und an Rektor Köstlin „Auf die Nürtinger Schule" (S. 277).

Eine besondere Stellung nimmt hier nach Form und Inhalt das Stück „Auf einen Klavierspieler" (S. 156) ein, das eine 1825 Personifikation kühnster Art ist: Im Griffe dieses Knaben verwandelt sich sein dürftig Instrument, die alte klepperdürre Mähre, zu einem Pferd von wilder, edler Art; es bäumt sich, schäumt im Zügel, und seine weiße Mähne spritzt wie Schaum des Meeres zum Himmel, „bis ihm, besiegt von dem gelassenen Reiter, im Aug' die bittere Träne blitzt — O horch! nun tanzt es sanft auf goldner Töne Leiter!"

„Einer geistreichen Frau" (S. 101) macht der Dichter ein geistreiches Kompliment; mit Anmut und Herzlichkeit richtet er seinen Dank „An Hermann Kurtz" (S. 147); bei Uebersendung 1838 der ersten Ausgabe der Gedichte „An Friedrich Vischer" (S. 151) 1838 weiß er mit Humor dem kritischen Freunde ein wenig ins Gewissen zu reden. Etwas stärker gewürzt sind „Meines Vetters Brautfahrt" (S. 154), auf den Witzbold P. K. (S. 153) und „An einen kritischen Freund" (S. 152), gemeint ist wohl D. Strauß, dem's der Märchen zu viel ward. Im „Schul-Schmäcklein" (S. 296) wird ein poetisierender Schulpedant hergenommen, dessen Versen man anmerkt, „daß der Verfasser Lateinisch kann und schnupft." Etwas bitteren Beigeschmack haben „Hilfe in der Not" (S. 327), wo eine freundschaftliche Eisenbart-Kur verwünscht wird, sowie „An X und Y" (S. 277), die selbstgefälligen Geistreichler. 1863 Stark gesalzen sind „Auf die Prosa eines Beamten" (S. 321), an dessen wurstartigen Perioden der Zipfel hinten und vorne herausguckt, und „An —" (S. 297) — vergl. oben über „Epistel" —, den „Tropf", der sich des Schönsten in der Welt nur halb freuen kann, vor lauter Angst, er müsse daran sein vermeintliches Dichteramt üben.

Auch aus dem Liebesleben läßt der Dichter Erinnerungen epigrammatisch wiederklingen, so ganz in der Weise der Griechen in graziösen Distichen: „Versuchung" (S. 105), „Leichte Beute" (S. 107), „Nachts am Schreibpult" (S. 107) und „Vicia faba minor" (S. 145).

In dem tragikomischen gereimten Achtzeiler voll Klangfiguren „Bei einer Trauung“ (S. 310) hängt die Orgel zwar, doch nicht der Himmel voll Geigen, und in zwei jambischen Reimstrophen
1828 klagt „Der Liebhaber an die heiße Quelle zu B.“ (S. 309) über ein kaltes Mädchenherz und tröstet sich zum Schluß mit der Malice: wo man Hühner brühen könne, müsse man es auch mit einem jungen Gänschen können.

In graziösen Distichen preist er dagegen den schwellenden
1838 Mund der „Maschinka“ (S. 105) und ihre süßen trutzigen Lippen, die insgeheim ein Geschäft treiben, das sie vor allem selbst verschönt. In sinniger Weise wünscht der Dichter in dem Stück
1859 „Auf ein Kind“ (S. 294) „das mir eine ausgerissene Haarlocke vorwies“, „nie kein Verlust“ möge es bitterer schmerzen als dieser
1837 leichte Raub! Wie im „Abschied“ (S. 324) dem aufdringlichen Rezensenten die rascheste Treppen-Abfahrt mit Gerumpel, Gepurzel
1837 und Gehumpel bereitet, und in „Restauration“ (S. 315) dem von dem süßlichen lyrischen Geraspel verdorbenen Magen durch einen herzhaften Rettig wieder aufgeholfen wird, so weiß der
1837 Dichter-Pfarrer in der „Pastoral-Erfahrung“ (S. 322) den Salat, den ihm die Bauern gestohlen haben, mit homiletischem Essig und Oel wohl anzumachen. — Während der Dichter im
1837 „Selbstgeständnis“ (S. 315) sich selbst ironisiert und in dem Traumstück (S. 318) die schweißtreibende Wirkung hebräischer
1838 Schul-Erinnerungen ergötzlich schildert, wird in „Der Kanonier“ (S. 154) die phantastische Vision einer Schlacht zwischen den Scharen des Himmels und der Hölle wiedergegeben, bei der der höllische Artillerist seinen Schwanz als Lunte gebraucht. Dies Stück hat am wenigsten den Charakter des Sinngedichts, auch im weitesten Sinn genommen, und läßt eine klare Pointe vermissen. Der Dichter hat mit großem Fleiß Zeichnungen dazu gemacht, der erste Entwurf zu einer solchen steht im Tagebuch-Kalender von 1838; das Teufelschwanz-Motiv steht in einer Art Parallele
1846 zu dem im sicheren Mann. — In dem Epigramm „Herr Dr. B. und der Dichter“ (S. 323) erhält der Tendenzschnüffler eine sarkastische Abfertigung.

Zum Schluß noch eine Gruppe von Stücken, die — sämtlich in Distichen — mehr oder weniger der griechischen Art verwandt
1862 sind. „Einem kunstliebenden Kaufmann“ (S. 153) kündigt der Dichter den Beistand der Götter an, zumal den des Hermes, der auch die Musen liebt, und ruft ihm ein „Heil Dir“ zu, „denn dem feineren Sinn nur duftet die Blüte des Glücks.“ Ebenso
1852 preist er „Eine Sängerin“ (S. 112), welche die Menschen entzückt, selbst den Philister, der in des Schönen Gestalt ewige

Mächte sich nahe fühlt. „Gefunden" (S. 96) hat der Dichter: 1845 wo Weisheit und Schönheit sich begegnen, wie die beiden von Zeus ausgesandten Adler, da soll man Tempel bauen. „Auf 1837 dem Krankenbett" (S. 113) leuchtet ihm neu die Hoffnung auf, wie ein Vogel mit sonnenbeglänztem Flügel den blitzenden Schein in ein schattig Gemach wirft, und „Bei Tagesanbruch" (S. 104) 1837 weiß er sich über die langsam weichende Dämmerung damit zu trösten, daß der Lerchen lichtbegieriges Auge die ersten Sonnenstrahlen hinwegsaugt. In „Ideale Wahrheit" (S. 96) zeigt 1837 ihm im Traume ein liebliches Mädchen, die Liebe seiner Kindheit, im Gipfel der Eiche den wahrhaftigen Kuckuck, prächtig gefiedert und groß. „Wer sagt' mir doch neulich, er sei klein nur, unscheinbar und grau?" „Im Park" (S. 106) dagegen preist er den himm- 1846 lischen Frühling, der, mag er eilen oder verweilen, immer dem trunkenen Sinn als ein Wunder vorbeifliegt.

Die elf „Bilder aus Bebenhausen" (S. 266 ff.) bilden 1863 eine reizende Mischung von Natur und Kunst, von Geschichte und Gegenwart. Das epigrammatische Gepräge mit schalkhaft-humoristischer Färbung tragen am deutlichsten die Stücke, die mit 3, 7 und 9 bezeichnet sind. „Ebendaselbst" (Nr. 3), nämlich an der Brunnenkapelle am Kreuzgange, steht Eulenspiegel, der verrufene Geselle, und hält einem entrüsteten Mönch sein Spiegelchen vor, „immer nur lachet der Schalk, weist ihm die Eule und lacht." Wenn man die „Stimme aus dem Glockenturm" (Nr. 7) vernimmt, so glaubt man den Dichter mit seiner Frau, die bekanntlich katholisch war, scherzen zu hören: Ich bin allein, sagt die brave Glocke, gut katholisch geblieben, wie mein goldner Ton bezeugt; ich muß zwar, wenn man uns läutet, mitklingen, „aber ich denke mein Teil, wißt es, im stillen dabei." In „Aus dem Leben" (Nr. 9) verweist der schalkhafte Dichter dem Mädchen am Waschtrog, die nackten Arme zu zeigen und die Schultern so bloß, der Abt zwar sehe das zum Glücke nicht mehr, „doch dem artigen Forstmann dort bei den Akten bereits störst du sein stilles Konzept." — Die Krone aller Epigramme nach der Weise der Griechen und aller anakreontischen Dichtung, auch in deutscher Sprache, ist: „Lose Ware" (S. 105). „Tinte! Tinte, wer braucht!"[1] 1838 Mit diesem Ruf huschte in des Dichters Zimmer ein liebliches Bürschchen und schwang behend vom Rücken sein Fäßchen; „da verschob sich das halb zerrissene Jäckchen ein wenig an der Schulter und hell schimmert ein Flügel hervor." „Amor, verkleideter Schelm",

---

[1] In den drei ersten Auflagen steht dafür: „Tinte! Tinte kauft ab!" Andere Varianten kommen meines Wissens nicht vor.

ruft der Dichter, „soll ich dich rupfen?“ Lächelnd legt ihm der Knabe den Finger auf die Lippen: „Stille, sie sind nicht verzollt — stört die Geschäfte mir nicht!“ Umsonst füllt er ihm nun das Gefäß und schlüpft hinaus. „Angeführt hat er mich doch: denn will ich was Nützliches schreiben, Gleich wird ein Liebesbrief, gleich ein Erotikon draus.“ Mit seiner durchsichtigen Komposition, seinem lichten Kolorit, seinem graziösen Stil und seiner schalkhaft-lieblichen Bewegung kann diesem Stück kaum etwas Ebenbürtiges in dieser Kunstgattung an die Seite gestellt werden. — Es gibt — und das muß hier gerade nochmals hervorgehoben werden — keine Gruppe Mörikescher Gedichte, die so jeder Rubrizierung spottet, wie diese. Aber auch diese sollen einmal in irgend einer Weise aufgehängt werden, damit man ihrer deutlicher gewahr werde; die Kritik hat Anlaß und Zeit genug, sie anders zu etikettieren und entsprechend umzuhängen.

Die Gelegenheits-Gedichte, -Verse und -Reime im engsten Sinn des Wortes verdienen schon deshalb eine kurze Besprechung, weil in ihnen Mörikes Eigenart besonders deutlich hervortritt. Der Dichter selbst hat diese Schößlinge seiner Muse sehr knapp gehalten, ich habe deshalb einige hier zur Sprache gebracht, die nicht in der Sammlung stehen[1] bzw. noch nicht gedruckt sind.

Glückwünsche zum Geburtstage stehen zwei in der Sammlung: 1839 „An Lottchen Krehl. Zum Geburtstag anfangs Mai 1839“. (S. 286). Gratulieren will der Dichter, aber den Tag weiß er nicht; er weiß sich indes zuhelfen: „Ist's nicht der erste, dritte, vierte, So feir' ich den ganzen Mai.“ Solch ein Geburtstagskind muß nach Cleversulzbach kommen und den Mai dahin bringen. — Der 1841 andere Glückwunsch gilt der Schwester „Zum 10. Dezember“ (S. 215). „Sie ist mündig“, heißt es nun; bleibt sie nicht etwa ein Kind? zieht etwa ein neues Wesen bei ihr ein? wird sie in der großen Welt nun etwas vorstellen? „Nein! Ein Engel dieser Erden ohne Wandel bleibet sie, Eine Fürstin kann sie werden, eine Dame wird sie nie.“ Glückwünsche zur Hochzeit finden sich 1858 drei in der Sammlung: „An Frau Luise Walther, geb. von Breitschwert“ (S. 281). Wenn die edle Freundin kam, die Lachende, die Feine, da war Sonnenschein! Ueber ihrem Haupte sah der Dichter oft einen seligen Stern, dessen Stunde jetzt erfüllt ist. Als Hochzeitsgeschenk an die Schwester der eben Genannten

---

[1] Vergl. R. Krauß, Ed. Mörike als Gelegenheitsdichter. 1895.

ist „Ludwig Richters Kindersymphonie“ (S. 249 ff.) gedacht. 1862
An ein Bild Richters anknüpfend, erzählt der Dichter eine fingierte Reise, auf der er mit jenem in die Heimat des Bräutigams gekommen; dort hörten sie ein ländliches Kinderkonzert und eines lieblichen Mädchens bräutlichen Festgesang. Nach Hause zurückgekehrt, fanden sie die kindliche Weissagung erfüllt, und so wiederholt der Dichter heute jenes Heil! aus Kindermund. Das umfangreiche Gedicht ist voll der treffendsten Züge; Schwind lachte aus vollem Halse, als er da L. Richter als den praktischeren der beiden Reisenden hingestellt fand und benutzte gern die Gelegenheit, darob seinen Humor gegen Freund Mörike spielen zu lassen. Dadurch, daß in die Trochäen an zweiter Stelle regelmäßig ein Daktylus eingeschoben ist (Hendekasyllabus), bekommt das Ganze so etwas vom altväterlichen Gepräge eines holpernden Reisetrotts. — Auf einen höheren Ton ist gestimmt: „Lang, lang ist's her. An 1866 Auguste Stark, geb. Mährlen, zu ihrer Hochzeit“ (S. 271 ff.). Immerdar muß der Dichter an das alte nordische Liebeslied denken, das Lieblingslied der Braut: „Lang, lang ist's her.“ Es führt den Dichter in längst vergangene Zeiten, da er mit dem Freunde, dem Vater der Gefeierten, gestrebt, genossen und verschmerzt. Und wenn sie nach vielen Jahren das Lied wiederum ertönen läßt, wird auch sie erfahren haben: „Daß unveraltet Liebe doch und Treue bleibt, Was auch der Zeiten Wandel sonst hinnehmen mag.“ Die Glückwünsche an „Frau Generalin von Varnbühler, 1858 Vorsteherin des Katharinenstifts“ (S. 282), tragen halbamtlichen Charakter; und die „An O. H. Schönhuth: Bei der Geburt seines 1847 ersten Töchterchens“ (S. 216) enthalten, unter Anspielung auf Schönhuths Veröffentlichung von Volksbüchern u. a., einen dem Neugeborenen in den Mund gelegten Scherz mit kinderreicher Perspektive — Parallele zu den bändereichen Veröffentlichungen — mit einem komischen Schluß. — Die zwei „An J. G. Fischer 1864 (S. 277) gerichteten Distichen sprechen, unter Beifügung eines Geschenks, einen anmutigen Glückwunsch aus, als jener Meister des deutschen Hochstifts in Frankfurt geworden war. — Der Glückwunsch „Zum Neujahr“ (S. 288) an Hartlaub ist nebst 1845 der älteren Fassung bereits im ersten Buche besprochen. — Ungemein bezeichnend für Mörike ist ein Weihnachtswunsch an seine Schwester, den er dem Nußbaum in seinem Garten in den Mund legt und „Zum 25. Dezember 1836“ überschrieben hat. Da er meines Wissens nicht gedruckt ist, will ich ihn hersetzen:

> Jetzt sieht man alle Kindlein warten
> Auf einen schönen Christkindgarten;
> Da steckt man in die Mitt' hinein

Ein Tannenreis in Lichterschein.
Da hängt viel Naschwerk, Marzipan
Und sogar güldne Nüss' daran.
Doch sind die Nüss' gar dürr und alt,
Die grünen Zweige welken bald;
Das Bäumlein kann halt nicht verhehlen,
Daß Leben ihm und Wurzel fehlen.
Ein kluges Kind hat das bald weg,
Und ist nur gessen erst der Schleck,
Dann ist ein solcher Baum veracht',
Sein Glanz und Lust war über Nacht.
— Schaut her! da bin ich, meiner Sex,
Doch ganz ein anderes Gewächs!
Mich lud der Pfarr' in seinen Garten,
Der schönen Klara aufzuwarten.
Ich ginge gern hinein zum Liebchen
Und grüßte sie im warmen Stübchen;
Allein, das schickt sich doch nicht ganz,
Ich bin ein gar zu langer Hans,
Drum bat ich sie zu mir heraus;
Zwar steh ich kahl und ohne Strauß,
Doch wart'! es kommt die Sommerzeit,
Da ist's, wo unsereins sich freut.
Da wickl' ich los mein würzig Blatt,
Es sieht kein Menschenaug' sich satt,
Die Vöglein singen in meinen Zweigen, —
Und alles, Schätzchen, ist dein eigen;
Und hast du mir es heut verziehn,
Daß ich jetzt bloß von Früchten bin,
So bring ich dir gewiß und wahr
Ein Schürzlein Nüsse Jahr für Jahr.

Von Begleitversen zu Geschenken ist wohl am bekanntesten 1845 der Scherz „Zwei dichterischen Schwestern“ (S. 275), der auf ein Rezept zur Anfertigung von Sonetten hinausläuft. Nicht in die Sammlung aufgenommen sind folgende charakteristische:

An Marie Mörike bei Uebersendung einer chinesischen Vase“:

Gönnt, o ihr Gastlichen, mir ein bescheidenes Plätzchen in jenem
Stillen Gemach, wo der Freund holdem Gesange gelauscht.

An Musikdirektor Scherzer bei Uebersendung von Mörikes Gedichten:

Nur, wenn der treffliche Meister uns legt auf die Lippe des Mädchens,
Leben wir Lieder erst auf, uns selber zum Wunder und andern.

1868 Ungedruckt sind die Distichen: An Lina Lade, mit einem Töpfchen Lorcher Honig „Zur Genesung“:

So viel emsige Bienlein ringsum in unserem Tale
Jüngst noch in Feld und Wald schwärmend sich mühten für dich,
So viel liebende Wünsche von nah und fern umflüstern
Edle, dein Lager. O nimm freundlich die unseren auf.

Von Stammbuchversen, die in jener Zeit eine so große, auch literarische Rolle spielten, hat Mörike nur vier in die Sammlung aufgenommen. „Zur Eröffnung eines Albums" (S. 155). Die leeren Blätter, meint der Dichter, blickten die Besitzerin an wie ihre künftigen Jahre; wie viel Holdes von Lieb und Freundschaft aber auch hineinkomme: „Was unsichtbar dazwischen steht, ist köstlicher, als was die Blätter sagen." „Rückblick" (S. 285), zuerst „In ein Album" betitelt, enthält in gemessenen Jamben eine Lebenssumme, deren Abschluß statt der jetzt dastehenden drei letzten Zeilen ursprünglich lautete: „Der Fülle dieser Welt und ihres Schmucks; doch halte, was du hast! denn ‚Eins ist Not'." 1846

„Zwei Brüdern ins Album" (S. 310). Gemeint sind die beiden Söhne des mit Mörike befreundeten Lehrers Kolb; I preist sie, im schelmischen Vergleich mit ein paar Ammoniten, die Kastor und Pollux heißen, als die unzertrennlichen; II, an Theodor Kolb, enthält in behaglichen Knüttelversen neben der ergötzlichen Gänsebraten-Philosophie die ironische Selbstschätzung des Dichters. — Unter den Stammbuchversen, die Mörike seinen Schülerinnen gewidmet hat, befinden sich nicht wenige von poetischem Wert; ich verweise daher besonders auf die bei Krauß (S. 139 f.) abgedruckten Nummern XI und XII. Von ungedruckten Stücken zum Schluß eins, das wieder für den Dichter sehr bezeichnend ist. Im Februar 1854 hatte er bei einem Besuch in Tübingen einem jungen Freunde (Theodor B.) ins Stammbuch geschrieben: „Blitze schmettern oft die Bäume, Eine Silbe unsre Träume." Dem darüber Verwirrten schrieb Mörike eine Erklärung und einen Wunsch daneben, die also lauten:

„Daß Herr Theodor sich nicht Ob dem Rätselwort hier neben 1854
Gar zu sehr den Kopf zerbricht, Will ich ihm den Schlüssel geben
Und für seine Seelenruh' Einen guten Wunsch dazu:

Wenn den schönsten deiner Träume du dem Fräulein Z. gestehst
Und ihn wahrzumachen flehst, Möge ihre Antwort fein
Nicht des Rätsels Lösung sein! Denn des schönsten Glückes Keim
Oft zerstört ein einzig — Nein."

In die Sammlung hat Mörike „Apostrophe" (S. 151) aufgenommen, die, wie früher bemerkt, geistlose Reimereien und sprachliche Bocksprünge von Rückert-Nachahmern verspottet. Im Hutzelmännlein steht ein anmutiges Rätsel (S. 141) und ein „Alter 1827

Reim (S. 223); in die Sammlung der Gedichte nahm Mörike auf „Mausefallen-Sprüchlein“ (S. 302).[1] Kinderverse und -Reime hat Mörike, wie sich von einem solchen Kinderfreund erwarten läßt, auch geschrieben; es sind „sonnige Sachen“, wie Hartlaub sie treffend bezeichnet, z. B.: „Wenn die Amseln wieder singen Und zum Neste fliegt der Storch, Trinkt man den Kaffee zu Sechsen dort im Klosterwald zu Lorch.“ In dem mir überlassenen Teil des Nachlasses findet sich, ebenfalls für Kinder gedichtet: „Die heilige Nacht“, in biblischem Ton verfaßt.[2] Handschriftlich sind noch vorhanden zwei Stücke, in denen das Märchen von Rotkäppchen und dem Wolf etwa wie für ein Kindertheater gedacht und dementsprechend dramatisch eingerichtet ist.[3] Es ist zwar sicher, daß Mörike im Herbst 1826 seiner damals zehnjährigen Schwester jenes Märchen gespielt hat; dieser Wortlaut aber, den ich ihr neuerdings vorlegte, war ihr völlig unbekannt.

Die epischen Gedichte.

VI.

Die Schwierigkeit, Mörikes Gedichte zu rubrizieren, hat schon Hermann Kurz hervorgehoben. Wie im Volkslied lyrisches, episches und dramatisches gemischt sind, so ist auch eine schulmäßige Unterscheidung von lyrischen und epischen Gedichten nur für einen Teil derselben ohne Willkür möglich. Man kann „Jung-Volker“ ebensogut unter diese, wie unter jene setzen, nicht anders steht es mit „Schön-Rohtraut“. Für manche Gedichte bietet der Dichter selbst einen Anhalt: den „Feuerreiter“ und „Schön-Rohtraut“ bezeichnet er selbst als Romanzen, „Des Schloßküpers Geister“ als Ballade, beim Wein zu singen. Zu den Romanzen und Balladen — ich gebrauche hier beide Bezeichnungen ohne Unter-

---

[1] Die älteste Form desselben steht im Romanfragment, von mir veröffentlicht im Wiesbadner Gymn.-Programm 1901, S. 58 f.

[2] Ebenda veröffentlicht S. 62.

[3] Ebenda S. 59 ff.

scheidung — sind andere zu rechnen, die man etwa als poetische Erzählungen ansehen kann, wie „Unser Fritz“, „Gute Lehre“, „Die Visite“, allenfalls noch „Charis und Penia“; insgesamt rechne ich 13 Stücke hierher. Als Idyllen, Mörikes Stärke in der epischen Dichtung, wären anzusprechen: „Waldidylle“, „Ländliche Kurzweil“, „Der alte Turmhahn“, „Häusliche Szene“ und „Idylle vom Bodensee“. Als Märchen hat Mörike selbst fünf bezeichnet: „Die vier Schiffer- und Nixenmärchen“ und das „Märchen vom sichern Mann“; während „Erzengel Michaels Feder“ als Legende zu verstehen ist.

Fragt man zunächst nach den Stücken, die ausgeprägt volksmäßigen Charakter haben, die man deshalb im weiteren Verstande als Volkslieder bezeichnen könnte, so sind das „Schön-Rohtraut“, „Der Feuerreiter“, „Gute Lehre“ und aus den Märchen „Zwei Liebchen“. Es leidet keinen Zweifel, daß dem erstgenannten die Krone gebührt. Der Abfassungszeit nach ist „Der Feuerreiter“ (S. 67) voranzustellen. In der ersten Auflage hatte dies Stück die Ueberschrift „Romanze vom wahnsinnigen Feuerreiter“ und war mit einer Anmerkung versehen, welche die Sage vom Feuerreiter kurz mitteilt. Damals hatte das Gedicht vier Strophen: Unruhig geht die gespenstische Rotmütze am Fenster auf und ab, Feuerlärm ertönt, auf einem rippendürren Tier jagt der Feuerreiter nach der Mühle, wo es brennt; nach einer Stunde liegt sie in Trümmern. Im Keller aber fand ein Müller nach der Zeit ein Gerippe samt der Mütze auf der beinernen Mähre sitzen: „Feuerreiter, wie so kühle Reitest du in deinem Grab! Husch, da fällt's in Asche ab.“ Ganz in der sprunghaften Art des Volksliedes mit variiertem Refrain, in lebhaftem, zum Teil durch Figuren stark bewegtem Stil und volksmäßig-wuchtiger Sprache erklingt die Romanze, um mit grausigem Humor zu schließen. 1824

Das Gedicht ist im Sommer 1824 entworfen, und zwar in Tübingen „auf dem Rasenplatz am Philosophenbrunnen“. Es ist wahrscheinlich, daß äußere Anläße die Anregung auch zu dieser Dichtung gaben; dahin ist vielleicht auch ein großer Brand zu rechnen, der damals ganz Tübingen in Schrecken setzte, und infolge dessen das Oberamt im Juli 1824 ausführliche Bekanntmachungen erließ, wegen der „Feuerreiter“, d. h. berittenen Feuermeldern, die rote Beinkleider trugen. Mörikes Freund R. Lohbauer behauptet,[1] Mörike sei durch Hölderlin auf das Gedicht gebracht worden. Dieser nämlich, schon über zwei Jahrzehnte dem Wahnsinn verfallen, sei in seiner Tübinger Wohnung oft mit einer

[1] Vergl. W. Lang in den Württ. Vierteljahrsheften 1896, S. 157.

weißen Mütze auf dem Kopf unruhig in seinem Zimmer auf und ab gelaufen, so daß man ihn bald an diesem, bald an jenem Fenster habe vorbeihuschen sehen. Ferner: Innerhalb der Tübinger Burschenschaft gab es damals eine „Kompagnie", deren Mitglieder, vielleicht wegen ihres Feuereifers für die burschenschaftliche Sache, Feuerreiter genannt wurden; zu diesen gehörte auch W. Hauff, von dem, ebenfalls aus dem Jahre 1824, ein „Feuerreiter-Lied" herrührt, welches freilich nur ein Trinklied ist.[1] In Mörikes Roman findet sich (II, 57 f.) wieder eine andere Version, die in der Hauptsache auf den Inhalt der Anmerkung hinausläuft, die dem Gedicht in der ersten Auflage beigegeben war. Uebrigens findet sich da auch eine interessante Bemerkung Mörikes über den Stimmungsgehalt der Romanze; sie wird da nämlich mit Zitherbegleitung vorgetragen: „Das Instrument stimmte, dem seltsamen Inhalt des Liedes entsprechend, mehr grell und ängstlich monoton als eigentlich melodisch zum Gesang."

Es gibt wenig Gedichte Mörikes, die so viel und stark gefeilt worden sind als dieses. Zunächst entfernte er das Beiwort „wahnsinnig" aus der Ueberschrift, und da er das Unkünstlerische der Anmerkung empfand, gab er ihr einen organischen Ersatz, indem er die Strophe einschob, die schon in der zweiten Auflage als dritte erscheint; selbst diese Strophe weist in ihrer ersten Fassung drei, wenn auch unwesentliche Abweichungen vom späteren Texte auf. In dieser eingeschobenen Strophe erscheint der Feuerreiter als Träger des Feuerzaubers in unheimlichem Lichte, aber zugleich in Beziehungen, die mir nicht klar genug erscheinen. Vergleicht man nun den Wortlaut der ersten und zweiten Auflage mit einander und diese wieder mit dem jetzigen, so findet man zum Teil künstlerische Verbesserungen — nur diese bringe ich hier zur Sprache —, die sofort einleuchten. In der ersten Auflage lauteten in der ersten Strophe die Verse 5—7: Und was für ein toll Gewühle Plötzlich auf den Gassen schwillt! Horch das Jammerglöcklein grillt! In der zweiten Auflage ist das letztere durch „Feuerglöcklein" ersetzt; später beseitigte er das „toll" vor Gewühle als störend und ersetzte das viel zu starke „grillt" durch gellt. In der ersten Auflage heißt der Schlußvers des ersten und zweiten Refrains: Brennt's in einer Mühle; dies ist in der zweiten Auflage besser lokalisiert, indem der bestimmte Artikel „der" Mühle gesetzt wurde. Auf eine schärfere Charakteristik und klarere Lokalisierung laufen im wesentlichen auch die folgenden Aenderungen hinaus: In der ersten und zweiten Auflage lauteten

[1] Vergl. W. Hauff von H. Hofmann 1902, S. 36, 39, 185, 197 f.

Zeile 5—7 der zweiten Strophe: Durch den Qualm und durch die Schwüle Rennt er schon wie Windesbraut! Aus der Stadt da ruft es laut &c.; in der dritten Auflage ist der jetzige Text bereits eingesetzt. In der ersten Auflage lautete Vers 5 und 6 der dritten (jetzt vierten) Strophe: Darauf stiller das Gewühle, Kehret wiederum nach Haus; in der zweiten Auflage sind diese beiden Verse durch den jetzigen Text ersetzt. In der ersten Auflage heißt der Schlußrefrain: Ruhe wohl! ruhe wohl drunten in der Mühle; in der zweiten Auflage: Seele, du Bist zur Ruh! droben rauscht die Mühle; in der dritten Auflage: Armer, du Bist zur Ruh &c.: in der vierten Auflage stellte Mörike den besseren Text der ersten Auflage wieder her. — „Schön-Rohtraut" dagegen 1838 hat im ersten Entwurf, den der Dichter am 2. April 1838 an Hartlaub sandte, bereits den Wortlaut, den alle gedruckten Ausgaben auch aufweisen. Wie heißt König Ringangs Töchterlein? hebt der Knabe an zu fragen —: Rohtraut, Schön-Rohtraut. Was tut sie den ganzen Tag? fragt er weiter —: Fischen und Jagen. Da möcht er wohl ihr Jäger sein, denn Fischen und Jagen freuten ihn sehr. Nun dient der Knab in Jägertracht: mit Rohtraut zu fischen und jagen. Dann möcht er wohl ein Königssohn sein! Und als sie ruhten am Eichenbaum, lacht Schön-Rohtraut: Wenn du das Herz hast, küsse mich! — Ach, erschrak der Knabe. Doch küßt er Schön-Rohtraut auf den Mund. Schweigend reiten sie nun heim, und jubelnd ruft der Knab' bei sich: Ich habe Schön-Rohtrauts Mund geküßt! — Von Strophe zu Strophe steigert sich, künstlerisch im schönsten Gleichschritt, Sinnen und Handeln des Knaben: Fischen und jagen freut ihn sehr — er wird ihr Jäger; Schön-Rohtraut liebt er so sehr — ein Königssohn möcht er sein; nun küßt er Schön-Rohtrauts Mund — die tausend Blätter im Walde müssen es wissen! Dazwischen tönt es wie Glockenklänge des Herzens: Rohtraut, Schön-Rohtraut, Rohtraut, Schön-Rohtraut! Und am Ende jeder Strophe der unveränderte, verhaltene Ausdruck heimlicher Liebe: Schweig stille, mein Herze! Einander wert sind sie, der Knabe und die Königstochter: keusch und herb, treu und verschwiegen. „Das Gedicht", schreibt D. Strauß,[1] „ist von einer strengen Keuschheit, einer herben Süßigkeit, einer gesunden, gefaßten Kraft. Ohne Anklang an die Sitten in moderner Zeit muß es seine Sprache aus der Vorzeit nehmen. Selbst im Versbau hat der Dichter eine gewisse Härte und Starrheit mit zartestem Wohllaut zu mischen gewußt." „Wie würden", fragt Strauß weiter,

[1] Ausgew. Briefe, ed. Zeller, S. 569.

„andere Dichter das gleiche Thema behandelt haben? Ein Heine frivol, also gar nicht. Bei Uhland wäre es nicht ohne Sentimentalität abgegangen, was gleichfalls etwas anderes gegeben hätte. Für Schiller lag wohl das ganze Thema abwegs. Goethe würde die Aufgabe wenigstens nicht besser gelöst haben; aus dem einfachen Grunde, weil sie besser, als von Mörike geschehen, gar nicht zu lösen ist." Und aus dem Nichts, darf man sagen, hat er es geschaffen, denn von außen war ihm nichts geworden als der Name Rohtraut, den er in einem alten Kalender oder sonstwo gelesen hatte.

1837 Durchaus volksmäßig ist „Gute Lehre" (S. 314) gehalten, zuerst „Ein Schneider" überschrieben und als Mailied gedacht. Ein Schneider bzw. ein Bauer sitzt am Samstag am halboffenen Fenster und wünscht sich ein Sonntagssträußchen in die Predigt. Ein Vöglein hörts und bringt ihm eiligst Blumen; flugs wird das Fenster zugemacht und das Vöglein in den Käfig gesperrt; da trauert es und Stank hat es für Dank. Das Volksmäßige tritt nicht bloß im Stoff und in der Versform hervor, sondern auch in der Sprache. Das Empfindungswort ist stark gebraucht: Regelein, Häuselein, Fensterlein, Lüftlein, Vögelein, Blümelein, Schnäbelein; Formen wie bracht = gebracht; Wendungen wie es tät ihm gut; Wörter wie vespern; syntaktische Verschiebungen: In unseres Pfarrers Garten Es fällt ein warmes Regelein ꝛc. Von Varianten hebe ich nur eine hervor. Im ersten Entwurf ist die Reimlosigkeit des ersten und dritten Verses jeder Strophe durchgeführt, in der gedruckten Fassung dagegen, wo statt Schneider wieder Bauer, auch in der letzten Strophe, gesetzt wurde, reimen nun auch der erste und dritte Vers, wodurch der Abschluß mehr ins Ohr fällt.

Von einem Teil der übrigen Balladen ist nicht mit Unrecht behauptet worden, sie seien zu phantastisch. Wenn Balladen lediglich durch das Ereignis wirken sollen, das sie darstellen, so würde nichts weiter zu sagen sein; sie können aber auch durch die Stimmung wirken, die der Dichter über das Ganze auszugießen versteht. Es wird nicht bestritten werden können, daß Mörike es wohl verstanden hat, über die Balladen, die hier in Betracht kommen, eine bestimmte Stimmung zu verbreiten, wie in „Des Schloßküpers Geister", „Die schlimme Gret und der Königssohn", „Die Geister am Mummelsee" und „Der Schatten". Indes will man in der Epik Menschen vor sich sehen, die leben, die wahr und menschlich empfinden und handeln; weicht der Inhalt zu sehr von dem Vorstellungsinhalt der Leser ab, wird also seiner Aufnahme- und Genußfähigkeit zu viel zugemutet, so erfolgt eine Ablehnung, da

das künstlerische Verständnis fehlt, und dieses fehlt, weil es bei dem Genießenden zu keiner Illusion kommen kann. Diese Diskrepanz macht sich bei den genannten ebenso geltend, wie bei manchen unter den Märchen. Die „Ballade beim Wein zu singen", „Des Schloßküpers Geister" (S. 70 ff.), ist zweifellos ein lustiges Stück, in dem die einst in Kegel verwandelten Studenten aus der Zopf- und Puderzeit ihr burschikoses Wesen treiben, bis sie der Schloßwirt wieder aus seinem Garten hinausgeigt. Es geht alles im echten Balladentempo und in altmodisch gefärbtem Volkston vor sich, aber ich habe das Gefühl: weniger wäre hier mehr gewesen. — Noch deutlicher trifft dies auf „Die schlimme Gret und der Königssohn" (S. 20 ff.) zu. Am Anfang und Schluß hat der Dichter gegen die älteste Fassung, wie sie in der ersten Auflage vorliegt, auf Hartlaubs Einwendungen erhebliche Aenderungen, die durchaus Verbesserungen sind, vorgenommen, indem er dem Freunde (3. 12. 41.) zugab, „daß nur die Motive aus der Vergangenheit (V. 5—7) und die spätere Beziehung darauf ‚du rissest die Fahne' ꝛc. weggeworfen und die Einleitung anders gestaltet werden muß." Er hat aber nicht bloß jene Motive nebst der Beziehung darauf beseitigt und den Eingang dramatischer gefaßt, sondern die Vorgänge überhaupt plastischer und den Schluß tragischer gestaltet. Die schlimme Gret, die Windsbraut — Personifikationen des Windes liebt Mörike — spielt mit dem Königssohn, der sie liebt, ein grausiges Spiel, bis sie ihn an ihrem Busen erdrückt und ins Meer wirft. Die Ballade ist meines Erachtens nicht fest genug umrahmt und der Verlauf zu weit ausgesponnen. Als dichterische Ausdrucksmittel treten namentlich die Wiederholungen hervor und das geheimnisvolle „Es"; der Volkston ist überall meisterlich getroffen, das Tempo, öfters durch vermehrte Senkungen lebhaft bewegt, schreitet kräftig und fest dahin. — Weit stärker lyrisch gefärbt sind „Die Geister am Mummelsee" (S. 75), aus „Orplid" entnommen. Der jetzige Text hat nur eine Abweichung von dem früheren, die hier Erwähnung verdient. Der Schluß der zweiten Strophe lautete nämlich in den beiden ersten Auflagen:

1828 1828 1830

> Und Geister nur sinds, die ihn tragen. Ach wohl!
> Sie singen so traurig, so hohl.

Von der dritten Auflage an findet sich der jetzige Wortlaut, der vorzuziehen ist. Die Geister des Sees bestatten um Mitternacht den König, den Zauberer; als der Vorgang den zuschauenden Sängerinnen immer bedrohlicher erscheint, entfliehen sie dem Graus, um ihm nicht zu verfallen. Im Rahmen eines Liedes, eines

Wechselgesanges mit Refrain, stellt sich das phantastische Begräbnis in gespenstischem, dunkel-schillerndem Kolorit dar, in lebhafter Be-
1855 wegung mit starker Figuration. „Der Schatten“ (S. 77 ff.) knüpft an ein Erlebnis Mörikes an, das ich nach seinen Angaben in meiner Biographie (S. 207) geschildert habe. Wenn man den Charakter dieser Ballade derb bezeichnen will, ist sie eine Schauerballade von bestrafter Untreue. Die Beziehung zu der ungetreuen spukhaften Gräfin im „Schatz“ liegt auf der Hand.

In der Weise der schottisch-irischen Balladen, in denen die Natur in der Regel ganz zurücktritt, erklingen dagegen die drei
1828 folgenden: „Die traurige Krönung“ (S. 53), ursprünglich als „Herzog Millesint“ bezeichnet und zuerst am Ende der eben genannten Märchen-Novelle „Der Schatz“ gedruckt im Jahrbuch schwäbischer Dichter 1836; der Text zeigt da nur an drei Stellen Abweichungen, die nicht erheblich genug sind, um hier besprochen zu werden. Ein irischer Macbeth, der durch Ermordung seines Bruderkindes den Thron erlangt hatte, will sich die Krone bringen lassen. Da kommt mit Geisterschritten und -geflüster ein Totenzug in den Saal; in des schwarzen Zuges Mitte erblickt der Mörder das Kind mit frischen Wunden, das dem Könige die Krone reicht. Nachdem der Zug vor der Morgenluft verschwunden, findet der Sohn den meuchlerischen Vater als Leiche. In festem Rahmen, klarer Gruppierung und düsterem Kolorit ist das Ganze dargestellt. Durch die künstlerische Wahl der Worte, sowie des Rhythmus und Reims — besonders wirksam ist der wuchtige Fünffüßler, der reimlos jede Strophe schließt — wird die Gesamtwirkung wesentlich erhöht. — „Eine Art Pendant“, wie Mörike
1861 selbst sagt, sollte dazu „Die Tochter der Heide“ (S. 69) sein, dargestellt nach einem alten englischen Kupferstich und danach zuerst „Morgentoilette“ überschrieben. Die verlassene Geliebte setzt mit höllischen Künsten das Hochzeitshaus in Flammen, daß der ungetreue Robin und seine stolze Ruth zu Kohle brennen. Mit teuflischem Humor wird das „Schwesterchen“ angesungen, mit höllischer Freude sagt die Eifersüchtige auf der grausigen Trümmerstätte ihren eigenen Hochzeitstag an. In scharfer Zeichnung und düsterem, zum Teil grellem Kolorit entrollt sich dies Bild, das durch die Geschlossenheit der Komposition und die herzlose Schneide rachsüchtiger Eifersucht nicht minder ausgezeichnet ist, wie durch das
1860 Treffende der künstlerischen Ausdrucksmittel. — „Ritterliche Werbung“ (S. 66) ist in der Manier des Holzschnitts dargestellt. In fünf Zweizeilern — je eine Zeile enthält in stichomythischer Art Frage und Antwort — verläuft das Liebesgespräch des Ritters mit der Müllerstochter, die zum Schluß den ungebetenen

Freier ergötzlich abtrumpft; Inhalt und Form sind gleich knapp und schlicht.

Als poetische Erzählungen lassen sich folgende Gedichte ansehen: „Charis und Penia“ (S. 273), in dialogischer Form und strophisch gegliedert. Der Dichter und sein Begleiter sehen den Gauklerknaben, den sie eben seine Sprünge hatten machen sehen, schlafend im Wirtsgarten liegen. Während sie vor seinen Füßchen schwärmen, die auch im Traum „den holden Geist des Tanzes zu atmen“ scheinen, und an seinem Gesicht, aus dessen Zügen „reine Menschlichkeit“ spreche, sich begeistern, schreit er, plötzlich geweckt: „Mein ist die Wurst, du Immeldonnerwetter!“ Magst du denn Wurst? lautet die Frage, und schnell folgt die Antwort: „Gern das ik freß.“ So sahen die beiden Anmut und Armut wunderlich vereint: „Wie seid ihr einzig, wenn ihr euch umarmt!“ — In „Unser Fritz“ (S. 302) wird dem „Vogelstellerlümmel,“ der seine Gefangenen verhungern ließ, der poetische Prozeß gemacht. — Auf die ergötzlichste Weise äfft der Dichter in „Die Visite“ (S. 311) die verhaßten Besuchsphilister. In flottem Tempo und Rhythmus werden diese Quälgeister im Walde herumgenasführt, bis sie sich im Wipfel einer Eiche dem neckischen Puck gegenüber sehen, der ihnen ein Täßchen Eichelkaffee anbietet.

1827

1827

VII.

Zwei von den Idyllen, „Waldidylle“ und „Häusliche Scene“, sind in Distichen, „Ländliche Kurzweil“ in reimlosen Trochäen, „Der alte Turmhahn“ im Knüttelvers und „Die Idylle vom Bodensee“ in Hexametern gedichtet.

„Waldidylle“ (S. 138 ff.), zuerst „Idylle“ genannt, ist an Joh. Mährlen gerichtet. Umgeben von grünlichem Maienschein im jungen Eichwald, umspinnt der Dichter die Wirklichkeit mit Märchenbildern — zum Preise der Grimmschen Sammlung. Wie im Märchen drei Wünsche erlaubt sind, wünscht er sich zuletzt junges Liebesglück, das ihn nicht abhalten solle, im Winter, zur Nacht, am Ofen die märchenerfindende Muse anzurufen. Während die Natur den äußeren Rahmen des Bildes bietet, sind Märchengestalten und -wünsche mit dem Leben, zumal des Waldes, verbunden. Durch die Erinnerung an den Freund, der auch einmal

1837

angeredet wird, vertieft, belebt und erwärmt sich der Hintergrund. Das Ganze ist, dem heiteren Stimmungsgehalt entsprechend, in lichtem Kolorit gehalten, die Sprache weist des Dichters originelle Ausdrucksmittel reichlich genug auf. Varianten, meist metrischer Natur, sind in nicht ganz geringer Anzahl vorhanden; einige verdienen Beachtung. In der ersten Auflage hieß Vers 7 und 8:

> Ferne hör ich die Holzaxt fallen, ich höre den Kuckuck,
> Und es lispelt ein Bach wenige Schritte von mir.

Schon die zweite Auflage enthält den jetzigen Text, der jenem vorzuziehen ist. Für die vierte Auflage nahm der Dichter auch dies Gedicht noch einmal scharf unter die Feile. Auf Zeile drei will er zwar, wie er Hartlaub schreibt, die „Gänsemagd passieren lassen, an dem „Machandelboom“ nimmt er jedoch Anstoß. Früher nämlich hieß Vers drei am Ende und Vers vier am Anfang: „Gänsemagd und von dem Fischer, Von dem Machandelboom“; letzteres Wort könne da „leicht als Daktylus gelesen werden“, oder als Trochäus „genieren“, er setzte also an die Stelle „Gänsemagd und vom Machandel-Baum und des Fischers Frau“; brach also das anstößige Wort am Schluß des Verses. Ob dadurch eine merkliche Besserung der Stelle erreicht ist, mag billig bezweifelt werden. Im übrigen hat er auch hier an einigen Stellen durch Silben-Zusätze Trochäen in Daktylen verwandelt.

Ein humorvolles Gegenstück zu dieser Idylle ist „Häusliche Scene“. Schlafzimmer. Präzeptor Ziborius und seine junge Frau. Das Licht ist gelöscht.“ (S. 304 ff.) Frau Rike, verdrießlich über das Essigbrauen ihres Eheherrn, der mit seinen Essigkrügen nicht bloß ihre Reseden und Rosen verdrängt hat, sondern bis in den Rauchfang vorgedrungen ist, warnt den Uebereifrigen, sich noch weiter vor aller Welt und seinen Vorgesetzten lächerlich zu machen. Entrüstet macht er sein Recht geltend; wer aber — er sei Oberinspektor, Rektor oder Pädagogarch — „einem geschundenen Schulmann“ sein Vergnügen verbieten wolle, der werde ihn gewappnet finden: „Dreifach liegt mir das Erz um die Brust!“ Als dieser antike Heldenzorn Rike lachen macht, gerät der Herr Präzeptor in helle Wut, bis es der klugen Frau gelingt, dem stockenden Gespräch eine neue Wendung zu geben, so daß zuletzt der Essigmann unter Lachen und Küssen verspricht, seine Essiggeschütze von den Fenstern und aus dem Rauchfang zurückzuziehen. Im Ton und Stil Herrn Joh. Heinrich Vossens sieht man hier aus den Wechselreden die kleinstädtischen Honoratioren gleichsam um das streitende Ehepaar sich scharen, bis sie zwischen den geteilten Distichen verschwinden und der „liebe, närrische, goldene

1853

Mann" Vernunft annimmt. — Neben der komischen Gravität dieser Präzeptor-Distichen nimmt sich die ländliche Pfarrhaus-Idylle in ihren behaglichen trochäischen Halbzeilen gar schlicht und bescheiden aus; sie ist jetzt „Ländliche Kurzweil" (S. 208 ff.) betitelt und an Konstanze Hartlaub gerichtet; als der Dichter sie ihr — mit kalligraphischer Sorgfalt auf feines Papier geschrieben — übersandte, hatte sie die Ueberschrift: „Klepperfelder Idylle. Lettres à la graine de pavot". Abends sitzt der Herr Pfarrer mit der Schwester und dem „holden Gast", Konstanze Hartlaub, um den abgeräumten Tisch, und während er in den „Haller Jahrheften" blättert und hin und wieder einen Brocken daraus zum besten gibt, wetteifern die beiden andern, „wer des vielkörnigen Mohnes größeren Haufen vor sich bringe." Dabei kommt nun des Dichters schwarze Tat ans Tageslicht: in einen Mohnkopf hatte er einen neuen Silberkreuzer gesteckt, wie er sagte, um ein Gastorakel anzustellen, wie die Schwester aber in eifrigem Humor vortrug, um zu spekulieren; und da er zum Kapitalisten nicht geboren ist, hat er die schönen Samen, wie das schöne Silber verdorben, das nun lauter Grünspan geworden. Ueber dem Ganzen liegt der liebliche Hauch pfarrhaus-friedlicher Gemütlichkeit und der behaglich-bewegte Humor „plaudernder Geselligkeit". 1842

Das andere, weit berühmtere Cleversulzbacher Pfarrhaus-Idyll, „Der alte Turmhahn, Idylle" (S. 194 ff.), ist aus einem kleinen Gelegenheits-Anfang aus dem Jahre 1840,[1] zu einem köstlichen Spiegelbild erquicklichsten Pfarrhauslebens und zu einem wehmütigen Abschiedsgruß an dasselbe geworden, dem braven Turmhahn in den Mund gelegt, der alles als eigene Lebensgeschicke in volksmäßiger Hahn-Gravität zum besten gibt. Echt künstlerisch ist das Stück eingerahmt: nach oben durch die drastische Vorgeschichte des guten Hahns bis zu seiner schmählichen Absetzung, nach unten durch die humoristische Selbstkritik und die derbkomische Vermahnung, auf die alten Tage nicht der Eitelkeit dieser Welt zu frönen. Dazwischen durchleben wir mit dem ehrlichen Kirchenhahn Freud und Leid. Wir sehen mit ihm das heimische Dorf mit dem herzlieben Turm und dem Steglein überm Bach, hören mit ihm Schwalben und grobe Spatzen schwatzen; wir treten mit ihm über die Schwelle des Studierzimmers, wo der Friede wohnt, ergötzen uns an dem Riesenofen mit seinen Schildereien vom Erzbischof Hatto und König Belsazar, von Abraham und der Patriarchin Sara; wir studieren mit dem Herrn Pfarr das Predigtlein, hören, wie sich der grimmige Winter mit Stürmen erbost und merken, 1852

[1] Vergl. meine Biographie, S. 152 f., wo auch ein Abbild des Hahns und ein Faksimile der ersten Niederschrift beigegeben ist.

wie dem alten Tropf für Angst ein warmes Schweißlein jäh entrinnt, bis „um die Drei glänzet empor ein Hahnenschrei". Wir freuen uns mit dem Alten, wenn endlich die Lise im Ofen rasselt, das Feuer summt und die Morgensuppe duftet. Mit dem treuherzigen Wächter genießen wir den Sonntagsfrieden, wenn sich die Sonne ins Studierzimmer schleicht und dessen Herrlichkeiten besieht; wir hören, wie er nach einem kleinen Nicker sich nochmals seines Glückes freut; nur manchmal sehnt er sich, im Sommer draußen auf dem Taubenhaus des Gartens zu genießen, oder, wie heute, durch die Winterluft zu fahren, da vorne auf dem Schlitten, wo sich nun ein fremder Vogel brüstet, und so gut wie der, könnte er auch dastehen „und machet niemand nicht Unehr". Aber da erwacht sein christliches Kirchenhahn-Gewissen: „Geh in dich, nimm dein Ende wahr! Wirst nicht noch einmal hundert Jahr."

Durch das Natürliche und Realistische der Darstellung sind manche verleitet worden, alles, was der treuherzige Erzähler da vorbringt, für bare Münze zu halten. Indem sie vergaßen, daß es der Schalk ist, der die Feder führt, haben sie sich des Dichters ganzes Studierzimmer danach zurecht gemacht und nach dem „Schäferbühl" und dem Waldrevier „Vogeltrost" gespürt; umsonst.

Es gibt nur wenig poetische Schöpfungen Mörikes, die so vielfachen und ungeteilten Beifall gefunden haben, wie diese Idylle; sie ist nicht wenigen[1] ein Lebenstrost geworden und ein Lebenslabsal. —

Die umfangreichste und künstlerisch bedeutendste Dichtung 1846 idyllischer Art ist die „Idylle vom Bodensee" (S. 325—398), im Sommer 1845 begonnen und im Sommer 1846 abgeschlossen. Am 24. Oktober 1845 schrieb der Dichter an Hartlaub, die Idylle habe er weiter gefördert, es würden etwa 700 Verse werden, die sich ganz von selbst in drei Gesänge teilten; allmählich aber wuchs die Dichtung auf mehr als die doppelte Zahl der Verse, die nun in sieben Gesänge gefaßt wurden. Am württembergischen Ufer des Bodensees, südöstlich von Friedrichshafen, dicht am Gestade des Sees steht ein Kirchlein, einst viel besucht als Wallfahrtsort, nun ein stiller Ort, wo sich die Schnitter im Sommer gern ausruhen und an einem kühlen Trunk erfrischen, so auch beim Beginn der Idylle der Schneider Wendel mit einem jungen Burschen, seinem Vetter Steffen. Zu ihm gesellt sich der alte, doch immer junge und zu losen Streichen aufgelegte Fischer Martin, auch Märte genannt, und weiß seinen eifrigen Zuhörern eine

---

[1] Auch J. Turgenieff gehörte zu diesen; er wußte den ganzen Turmhahn auswendig; vergl. L. Bamberger, Erinnerungen S. 288, 290.

wunderbare Geschichte von dem Kirchlein und seiner kostbaren Glocke zu erzählen (S. 325—336). Nun ist des Schneiders Neugier und der Wunsch erregt, sich der vermeintlichen Glocke zu bemächtigen und entwirft den Plan, sie mit Steffen zu stehlen; Martin jedoch hat dies erlauscht und denkt auf einen Gegenschlag. Am Ende des zweiten Gesanges (S. 336—344) ruft der Dichter nun in der Weise Homers die ländliche Muse an, die ja „stets nach der Seite zu schweifen" liebt, ihr Antlitz fern in die Zeit zurückzuwenden und einen der Schwänke zu erzählen, die Märte, der Niemals-Alternde, in seiner Jugend ausgeführt. Demgemäß wird nun im dritten Gesang (S. 344—354) erzählt, wie einst Martins Freund, der Schiffer Tone, mit der geizigen Gertrud verlobt, seine Braut verliert, die sich mit dem reichen Müller von Bärnau, dem Erzdümmling, verkuppeln läßt. Dafür will ihn Martin mit einem Streiche rächen, über den man sich noch nach 80 Jahren die Haut voll lachen soll. Dieser wird nun im vierten Gesang (S. 354—366) vorbereitet, indem Märte zwei Puppen in Menschengröße aus Werg, Heu und Haderlumpen zusammenstopft, die den Müller und seine Trude darstellen. Diesem niedlichen Brautpaar soll dann draußen am Waldeck in der grünen Herberge die fröhliche Hochzeit gerichtet werden, während das wirkliche Brautpaar, das im Hirschen Hochzeit hält, den Burschen für die grüne Herberge seine ganze Ausstattung wider Willen herleihen soll, die auf dem Wagen des reichen Müllers zur Abfahrt bereit steht. Im fünften Gesang (S. 366—375) läßt nun der Dichter den Tone auf dem Felde die holde Margarete finden, die für den Bruder die Schafe hütet, und führt beider Herzen in keuscher Anmut zusammen. Der sechste Gesang, der längste (S. 375—392) bringt die vortrefflich gelungene Ausführung des listig erdachten Hochzeits-Streichs: das ausgestopfte Brautpaar sitzt an der Tafel, ringsum hängt der ganze Hausrat, das riesige Himmelbett ist aufgestellt und die Wiege, in der — „schreckenerregend jeder gesitteten Jungfrau" — ein „kuchengebackenes" Kind liegt, „gelb, schön glänzender Kruste, vom Sohne des Bäckers gestiftet." Als nach dem herrlichen Festmahl, bei dem auch die Musikanten nicht fehlten, die Nacht verblaßte und alles aufbrach, blieb Märte zurück im Versteck, sein Pfeifchen schmauchend, die Ortspolizei zu erwarten und der Trude Mutter und die ganze Verwandtschaft. Nun erschienen sie; und während unter Schelten und Fluchen die ganze Fahrnis wieder aufgeladen wurde, stand der junge Ehemann da in blöder Verwirrung und fing in seiner Freßgier an, das kuchengebackene Kindlein, das noch unberührt in seiner Wiege lag, aufzuessen. „Deshalb sagt man noch heut: er

ißt wie der Müller von Bärnau, Welcher sein eignes Kind, das unmündige, so ihm geschenkt war, Gleich am Tag nach der Hochzeit fraß, ein grausames Frühstück." Martin aber freute sich der fröhlichen Rache für Tone, dessen Verlobung mit der lieblichen Margarete den Morgen darauf gefeiert wurde. Im siebenten Gesang (S. 392—398) leitet der Dichter zum Anfang zurück, indem er die glückselige Jugendzeit und die neidenswerte Zeit des Mannesalters preist; dann aber begrüßt den Mann das unwillkommene Alter, dessen aufgedrungener Freundschaft doch jeder sich fügt, „denn lieb ist das Leben auch so noch." In homerischer Weise redet der Dichter nun den fröhlichen Greis, den Martin, an, der dem diebischen Schneider die würdige Strafe bereitet. In der Nacht nach dem Sonntag nämlich stahlen der Schneider und Steffen die vermeintliche Glocke und fanden einen alten Fuhrmannshut, „löcherig, ohne Gestalt, ein Auswurf seines Geschlechtes." Während die Diebe noch sprachlos dastanden und dem Schneider die Ahnung des schnöden Verrats und die Angst vor unauslöschlicher Schande den Schweiß austrieb, ertönte aus dem Turme die gellende Klarinette des listigen Fischers und spielte: „Was gleichet uns Schneidern an Witzen und Listen?" Mit drei Maß Bärnauer erkauften die Gefoppten Martins Schweigen.

In diesem Gedicht strotzt alles, darf man wohl sagen, von Leben, Kraft, Fülle und Frische, von Natürlichkeit und tätiger, gesunder Wirklichkeit; kerngesund ist alles, alles aus dem Leben herausgesehen: der überlistete Schneider und sein stumpfer Mitläufer, der listenreiche Martin und seine resolute Käte, der treue Tone und die kalte, geizige Gertrud, der schon als Kind der Kreuzer im Fäustlein schwitzt, der blöde, hab- und freßgierige Müller von Bärnau und die holde Schäferin Margarete, eine der schönsten Mädchengestalten unseres Dichters; seiner Liebe zu Margarete von Speeth hat er hier ein Denkmal gesetzt. Auch bei und nach dem Liebessturm, den Tone über sie bringt, bewahrt sie ihre innere Harmonie und Klarheit, ihr bodenständiges Pflichtgefühl und ihre selbstgewisse und doch bescheidene Sicherheit. So darf gesagt werden: Hier hat der Dichter ein Stück Natur in voller Eigenart erfaßt und künstlerisch vollendet in glücklichster Stimmung wiedergegeben.

In dem schon oben berührten Briefe Mörikes an Hartlaub hebt jener folgendes hervor: „durch die ausführliche Behandlung der episodischen Liebesgeschichte, welche ausdrücklich der ländlichen Muse in den Mund gelegt wird, erhält sie mehr gemütliche Fülle, leidenschaftliche Bewegung und Zartheit." Dieses Hauptbild ist nach meinem Gefühl, wie schon gesagt, echt künstlerisch in das

Rahmenbild verwoben, so daß gerade darin der Charakter des Idylls meisterlich gewahrt wird, das eben ein Bild „aus der bewegten Folge epischer Begebenheiten herausnimmt und in einen besonderen, oft dialogisch gestalteten Rahmen stellt.“ [1]

Das Ganze zeugt von glücklichster Erfindung — das Glockenmotiv ist Tübinger Herkunft — und packender Gruppierung; das Kolorit spiegelt wie der Stil die mannigfachen Wandlungen der Begebenheiten bis in die Einzelheiten wieder; z. B. (S. 357) die wehmütige Retardierung von Kätes Ausgang und Martins Jux mit dem betrunkenen Ratsherrn (S. 379—381). Echt dramatisch ist die Entwicklung des Martinschen Plans im vierten Gesang, wo der Dichter das landläufige Mittel der Ueberraschung künstlerisch mit Recht verschmäht. Im ersten Buche sind bereits Stellen genug angeführt, aus denen die Belebtheit, die Fülle und der Reichtum der Darstellung hervorgeht. Durch seine Ausdrucksmittel hat der Dichter die unmittelbare Belebung des Inhalts, deren Träger oft das Verbum ist, erreicht; er hat mittelbar belebt durch angedeutete Vergleiche, ganz besonders stark aber durch ausgeführte, durch Gleichnisse. Während, dem epischen Charakter der Dichtung entsprechend, Empfindungsausdrücke und -wörter zurücktreten, gebraucht Mörike stark das Inhaltsbeiwort, zum Teil als stehendes im epischen Sinne, sowie volkstümliche, altertümliche und dialektisch gefärbte Wörter und Wendungen; auch an syntaktischen Besonderheiten fehlt es nicht. Daß der Dichter das homerische Versmaß gebraucht, ist schon im allgemeinen erklärlich aus seiner Schulung und Uebung darin (vergl. Ged. S. 148), sowie aus seinem, wenn ich so sagen darf, Gemeinschaftsgefühl mit Homer. Es ist aber, wie mir scheint, hierbei noch eine besondere Ursache wirksam gewesen. Der Bodensee ist ihm das Schwäbische Meer mit „dem trauten Verkehr schwebender Schiffe“ (Ged. S. 144); dachte er an ihn, dem sein Herz gehörte (vergl. meine Biogr. S. 173 f.), dann erhob er sich zu homerischer Stimmung, wie dies ja am Anfang des Gedichtes, beim Anrufen der Muse, seines Liedes und der Jugendzeit, bei der Erzählung von Tones und Gertruds Brautschaft im vierten Gesang, sowie in dem lieblichsten Idyll im Idyll, dem fünften Gesang, deutlich genug hervortritt. Trotz alledem kann es, wie ich im ersten Buch ausgeführt habe, nicht an Stellen fehlen, wo das Versmaß im Deutschen versagt, wo den künstlerischen Absichten mit ihm nicht

---

[1] Vergl. K. Borinski, Deutsche Poetik. S. 131. In der Anmerkung fügt er hinzu: „Ein in neuerer Zeit seltenes Muster, im Geiste der antiken Idyllendichtung (Theokrit), bietet Mörike in seiner Idylle vom Bodensee. Hierbei ist gerade im obigen Sinn das eigentümliche Rahmenbild (Martin und die Glockendiebe) zu beachten.“

zu genügen ist. Ich billige Mörikes Grundsatz, jenes diesen unterzuordnen.

Die Aufnahme, die die Idylle fand, war keine ungeteilt anerkennende; um von Heinrich Kurz, dem „Literaturneger“, wie ihn Gottfried Keller nennt, zu schweigen, so war die Komposition für viele ein Stein des Anstoßes und ist es noch heute. Uhland und Jakob Grimm haben sich dagegen in hohem Maße anerkennend ausgesprochen, ohne jedoch über diese besondere Frage sich dabei zu äußern.

In dem Manuskript Mörikes, das sich in Weimar befindet, ist eine Stelle aus Catull als Motto vorangestellt; die paar Varianten, die vorliegen, sind ohne jede Bedeutung.

VIII.

Unter den Phantasiegestalten, mit denen Mörike sich zu umgeben und den Freundeskreis zu beleben und zu erfreuen liebte, war der sichere Mann, der Suckelborst, wohl die beliebteste; auch diese Figur ist vielleicht an eine Ludwigsburger Stadtfigur angelehnt; weiteres kann in meiner Biographie (S. 125) nachgelesen werden. Der schon im Sommersemester 1825 ventilierte literarische Plan, der sich mit dieser Figur beschäftigte, blieb aber ein Dutzend Jahre unausgeführt; denn in „Orplid“ agiert der Riese hinter den Kulissen, und „Erbauliche Betrachtung“, wo er eine kleine Nebenrolle spielt (Gedichte S. 221) ist erst 1846 vollendet worden. Anfangs 1838 kündigt der Dichter die Vollendung des „Märchen vom sicheren Mann“ (S. 80 ff.) an.

Eines Halbgotts Sohn, den die Götter selbst die Geheimnisse der Natur gelehrt hatten, stiftete er nichts wie Unheil und Unfug, bis Lolegrin, der Götterbote, Weylas schalkischer Sohn, ihm ins Gewissen redete: Nach deinem bisherigen Wandel erscheinst du weder ein Halbgott noch ein Begeisteter, sondern „ein Schweinpelz. Schmeidige doch ein wenig deine borstige Seele! Suche zusammen dein Wissen und lichte die rußigen Kammern deines Gehirns.“ Alles soll er dann in ein Buch schreiben und es den Toten in der Unterwelt auslegen, die auf Belehrung harren. Nach furchtbarem Schimpfen auf Lolegrin, der sich entfernt hat, wühlt er in seinen Gedanken rückwärts durch den Wust der Jahrtausende,

aber nirgends findet er einen Nagel, um die Wucht der wundersamen Gedanken daran aufzuhängen, die ihm der Götterbote erregt hat. Endlich beschloß er, sich zuerst ein Buch anzuschaffen und eilte nach Igelsloch, ein Dorf bei Hirsau, hob im „mondlichen Dorf“ zwölf Scheunentore aus, band sie mit gestohlenen Stricken an den Angeln zu einem stattlichen Schreibbuch zusammen und schrieb aus Leibeskräften seine Urweltsweisheit in „unnachsagbaren“ Sprachen nieder. Nach gewaltigem Marsche gelangt er durch der Erde gewundenes Ohr, unter Lolegrins heimlicher Führung, in die dämmernden Räume der Unterwelt, schreitet durch das unliebsame Kehricht niederen Volks, durch trugsinnende Krämer und lausige Dichter, setzt sich auf einen Felsblock, lehnt sein Weltbuch gegen einen Hügel, räuspert sich, daß die Hallen ein prasselndes Echo versenden und beginnt den erhabenen Vortrag. Der Teufel, der sich unterdessen hinter ihn geschlichen hatte, suchte ihn durch allerhand Possen zu stören; nun er aber in des sicheren Mannes hintere Rocktasche seinen Schwanz schob, als wenn ihn fröre, packte der Riese zu und riß ihm den Schweif aus. Schreiend und winselnd entwich der Teufel in seine Hölle; Suckelborst aber prophezeite: noch zweimal werde er ihm den jedesmal schwächer nachwachsenden Schwanz ausreißen; dann vergehe dem Bösen Mut und Stärke, „kindisch wird er und alt, ein Bettler, von allen verachtet. Dann wird ein Festtag sein in der Unterwelt und auf der Erde, aber der sichere Mann wird ein lieber Genosse den Göttern.“ Nach diesen Worten legt er den ausgerissenen Schweif in sein Buch als Zeichen, sodaß oben noch der haarige Büschel heraussieht, schmettert den Deckel seines Weltbuchs zu, nimmt Hut und Stock und empfiehlt sich unter „unermeßlichem Beifallklatschen des sämtlichen Pöbels.“ Lolegrin aber, der in Gestalt einer Cikade alles mit angesehen und gehört hatte, „schwang sich empor zu den Göttern, Ihnen treulich zu melden die Taten des sicheren Mannes Und das himmlische Mahl mit süßem Gelächter zu würzen.“ [1]

Den Rest des ältesten literarischen Entwurfs habe ich in dem mir überlassenen Teil des Nachlasses in einem Brieffragment gefunden, das nach einer Andeutung am Schluß in den Sommer 1825 fällt. Gegen Ende seines Lebens, heißt es da, habe der Sichere „die fixe Idee gefaßt, ein Prophet zu sein und stand, in der Schattenwelt ankommend, plötzlich mit einer Menge ausgehobener Stubentüren unterm Arm da, welche an den Angeln mit Seilen nach

[1] Das Teufelsschweif-Motiv findet sich auch, wie bemerkt, im „Kanonier“ und hat eine frappante Aehnlichkeit mit einem Vorgang aus Schillers Jugend, vergl. Herm. Kurz, Schillers Heimatsjahre, Ges. Werke III, S. 72 f., und Briefwechsel mit Mörike, S. 82 f. Dazu zu vergleichen „Des Knaben Wunderhorn“, S. 545 f. Ausg. v. J. Ettlinger.

Art eines Buches zusammengeheftet waren und die er ohne Zweifel bei nächtlicher Weile in Gasthöfen gestohlen hatte. Er ist aber der gewissen Meinung, daß er aus diesem Buche Vorlesungen halte. Dem Satan, der ihm einst naseweis, und die andern zum Lachen reizend, hineinsah, riß er mit einmal den Schwanz heraus und legte ihn als Zeichen ganz kaltblütig mit den Worten zwischen zwei aufgeschlagene Türen (eine Abtritt- und eine Saaltür): ‚So! da wöllet mer morgen weiter fortmacha' — in der ersten Auflage steht noch: ‚So, da machen wir denn ein andermal weiter!' — Darauf schlug er das Buch mit dem Fuß zu und trollte sich ernsthaft." Vergleicht man diesen ersten rohen Entwurf mit der dichterischen Ausführung, so sieht man, wie alles bis in die geringsten Einzelheiten künstlerisch umgeschaffen, wie aus dem schwäbischen Cyklop ein Wohltäter der Erde und der Unterwelt geworden, über das Ganze aber der Reiz hellenischer Anmut gebreitet ist.

Nur in der ersten Auflage ist die Beziehung auf L. Bauer beibehalten; der entsprechende Vermerk „An L. B." fehlt schon in der zweiten Auflage, die im ganzen den jetzigen Text bietet, mit etwa 140 Varianten gegen die erste Auflage. Zum kleineren Teile enthalten sie besser gewählte Ausdrücke, wie „im rauh grauhärenen Rock" anstatt „im grauen wollenen Rock"; auch die bekannte Stelle, wo der Riese „Weg- und Meilenzeiger mit Einem gemessenen Tritt knickt", ist neu; in der ersten Auflage lautete sie „knickt mit einem Fußtritt". Auf die Wiedergabe der andern Textverbesserungen muß ich hier verzichten; ich hebe nur hervor, daß manche Verse neu hinzu gekommen sind, z. B. S. 81, Vers 6 von oben, S. 91, Vers 8 von unten; bei weitem die meisten Aenderungen aber sind aus metrischen Rücksichten hervorgegangen und bestehen zum Teil in Wortverschiebungen, in dem Gebrauch vollerer Laute, um Spondeen für Trochäen zu gewinnen, besonders aber in der Hinzufügung kurzer Wörter, um die leidigen Trochäen durch Daktylen zu ersetzen; über fünfzig Fälle dieser Art lassen sich hier nachweisen. Für Mörikes sinnige Sorgfalt beim Feilen ist es bezeichnend, daß er dabei auf die geringsten Dinge achtet: wie er in der „Idylle vom Bodensee" die vier Imi Weins bei der Korrektur auf zwei herabsetzt (S. 364), so läßt er hier den Riesen erst am siebenten Tage die Unterwelt erreichen, wozu er in der ersten Auflage nur fünf Tage gebraucht hatte.

Die Aufnahme, die das Gedicht fand, war wieder eine recht geteilte. Hermann Kurz nahm es mit Begeisterung auf und erklärte den Riesen für den „reinsten Blutsverwandten vom Cyklopen." So sehr dies auf der Hand liegt, so ist mir bei dem besten Willen nicht gelungen, eine Aehnlichkeit mit dem verliebten Cyklopen des

Theokrit herauszufinden, die in neuester Zeit als selbstverständlich hingestellt worden ist. Bei D. Strauß fand das Märchen eine sehr üble Aufnahme — vergl. seinen Brief an Vischer vom 28. 2. 38, bei Zeller S. 53 f. —: wenn es auch originell in der Erfindung sei, so müsse man sich doch für den Mann schämen, der nach 15 Jahren noch an diesen „Kinderschlotzern" nage. Ob der alte Strauß bei diesem Gedicht wie bei „Schön-Rohtraut" zu Gunsten des Dichters sein Urteil geändert hat, ist mir nicht bekannt.

1828/36

Die unter dem Titel „Schiffer- und Nixen-Märchen" (S. 181 ff.) zusammengestellten vier Gedichte sind nach ihrem poetischen Wert nicht gleich. I. „Vom Sieben-Nixen-Chor" enthält im Tone der spanischen Romanze die Geschichte zweier Königskinder, die durch Zauberei betört werden. Der Magier Drakone singt der Prinzessin Liligi, die er bereits durch seine magischen Kräfte beherrscht, vor, wie der Sieben-Nixen-Chor den durch seinen Gesang betörten Königsohn als Bräutigam bei sich aufnimmt, um ihn nach wenig Stunden wieder aus der korallenen Pforte auszustoßen: tot, mit sieben roten Wunden. Die Prinzessin kann da ihr Geschick wie in einem Spiegel sehen, aber unter dem Gesang und den Küssen des Zauberers schwindet sie dahin, mit ihrer Leiche fährt der Zauberer durch die Lüfte und führt so die junge Fürstin, daß auch sie zur Nixe werde, als willkommene Genossin in den Sieben-Nixen-Chor. Der Parallelismus der beiden Vorgänge wird sowohl durch die strophische Gliederung wie durch die Wortanklänge verdeutlicht und der epische Charakter und unabwendbare Verlauf durch die Wiederholung zweier Stellen angedeutet, S. 182 und 184: „Also sang in Zaubertönen — die betörte Jungfrau hin" und S. 181 und 183: „Laß es aber nun genug sein — ich weiß nicht wie." Ueber das Ganze hat der Dichter starke Empfindungsklänge und den geheimnisvollen Schauer des Dämonischen zu breiten gewußt.

Das zweite Märchen ist das neckische Lied der „Nixe Binsefuß" (S. 185), „Des Wassermanns sein Töchterlein" will zwar dem alten Fischer die Netze zerfetzen, aber seiner Tochter zur Hochzeit ein schilfen Kränzlein vor das Haus hängen und aus König Artus' Schatz einen silbernen Hecht schenken: „Der läßt sich schuppen Jahr für Jahr, da sind's 500 Gröschlein bar." Damit ruft sie der Braut „ade" zu und verschwindet, da „der Morgenhahn im Dorfe schreit." Die Erfindung ist originell, die Ausführung einfach, volksmäßig, im Kolorit der Mondscheinnacht. — III. „Zwei Liebchen" (S. 187): Braut und Bräutigam fahren über die Donau und erhalten von Frau Done auf ihre Bitte Kostbarkeiten, die sie einander schenken; als sie aber zum drittenmale bittend ins

Wasser greifen, fällt sie aus dem Schiff; er springt ihr nach, aber Frau Done, die ihr Geschenk gereut, reißt sie beide mit weg. „Und als der Mond am Himmel stand, die Liebchen schwammen tot ans Land. Er hüben und sie drüben." Außer den fünf letzten Worten, die auch die Anfangsstrophe schließen, bewegt sich das Märchen in den Reimpaaren der Volksballade. Wie schon früher gesagt, ist dies Stück, das durch einen Kehrvers eingerahmt ist, nach Form und Inhalt ein echtes Volkslied. — IV. „Der Zauberleuchtturm" (S. 188). In ihrem gläsernen Zaubersaal, der bei Nacht, wie eine Kugel, auf einem Turm, an einem langen Arm über der See aufgehängt ist, singt spinnend des Zauberers Tochter bei hellem Kerzenschein; kommt nun ein Schiff in Not und alles will verzagen, so sieht man plötzlich ein Licht, das wächst und ist wie eine Zaubersonne, in deren Glanz das Mädchen sitzt und spinnt und singt; wie verzaubert stehen alle, niemand hat mehr acht aufs Schiff, es fährt auf, die Zauberin löscht ihr Licht und das Schiff geht zu Grunde. — In diesem Stück habe ich des Dichters sicheres Kunstgefühl mehrfach vermißt. Auf den stark phantastischen Anfang, zu dem der Knüttelvers nicht recht passen will, folgt die sehr drastisch geschilderte Schiffsnot: „der Lotse zog die Achsel schief, der Hauptmann alle Teufel rief, Auch der Matrose wollt verzagen: O weh mir armen Schwartenmagen!" rc. Auch sprachlich ist mir manches bedenklich, z. B. der Zauberin Gesang „beuget sich im Wind" rc. Das künstlerische Ebenmaß scheint mir hier und da der grausigen Zauberer-Grausamkeit erlegen zu sein, so daß das Ganze keinen reinen Eindruck hinterläßt. — „Erzengel Michaels Feder" (S. 253 ff.). I bringt die Vorgeschichte von der Erbauung der Kapelle und schließt mit dem launigen volksmäßigen Zusatz von Tripstrill. II bringt die Erzählung von der wunderbaren Heilung der taubstummen Rahel, die zum Schluß mit ihren Eltern und 200 Gliedern der jüdischen Gemeinde die Taufe empfängt. Wie ein Richterscher Holzschnitt von glücklicher Erfindung, packender Gruppierung und treffender Charakteristik steht die Legende da. Und wenn im ersten Teile nach der Weise der Legende manche beinahe burleske Züge hervortreten, so ist über den zweiten Teil die Lieblichkeit mittelalterlicher Gottesminne ausgebreitet. Das Ganze darf als eine Perle unserer Literatur gelten, dem Moritz von Schwind seine Meisterhand lieh.

1887

Drittes Buch.

Die Prosadichtungen.

I.

Die kleineren Prosadichtungen, die jetzt in einem Band „Gesammelte Erzählungen" vereinigt sind, zerfallen in zwei Gruppen: in Märchen und Novellen. Zu jenen gehören „Das Stuttgarter Hutzelmännlein", „Der Bauer und sein Sohn", „Die Hand der Jezerte" und „Der Schatz", den Mörike später als „Novelle" bezeichnet und damit manchen Widerspruch erregt hat. Zu den Novellen gehören „Mozart auf der Reise nach Prag" und „Lucie Gelmeroth"; letztere ist ein Stück aus einem größeren Roman, von dem nur noch ein Fragment vorhanden ist, das ich besitze. Bei der folgenden Besprechung halte ich, außer in einem besonderen Fall, die Reihenfolge inne, in der die Stücke in den genannten Band aufgenommen sind.

„Der Schatz" (S. 3—112) ist zuerst in dem Jahrbuch schwäbischer Dichter 1836, dann in der Sammlung „Iris" 1839 und in den „Vier Erzählungen" 1856 erschienen und beruht auf folgender Fabel: Franz Arbogast, eines Goldschmieds Sohn, kommt zu einem Vetter, dem berühmtesten Goldschmied der Hauptstadt, in die Lehre, nach deren Vollendung er auch als Gesell bei dem Meister bleibt. Dem Vater war die Mutter im Tode bald nachgefolgt, nachdem sie ihrem einzigen Sohn, dem Franz, an seinem Konfirmationstag ein Päckchen geschenkt, das sie einst mit der Aufschrift „Franz Arbogast am Tage seiner Einsegnung treulich zu übergeben" auf dem Herd gefunden hatte. Das Paket enthielt ein Büchlein mit allerhand Sprüchen und Versen. Der Titel hieß: „Schatzkästlein zu Nutz und Frommen eines Jünglingen, so als ein Osterkind geboren ward, in 100 Reguln 2c. von Dorothea Sophie von R." Dabei war Franz, der an einem Ostersonntag geboren war, von der Mutter unterwiesen worden, er werde glücklich werden, wenn er christlich lebe und auf die Weisungen in dem Büchlein merke. „Dein erstes Lieb, dein letztes Lieb" stand auch darin, und das legte sich Franz auf eine Kinderliebschaft aus, die durch den Tod ein frühes Ende genommen zu haben schien. Eines

Tages sandte ihn sein Meister mit 400 Goldgulden nach Frankfurt, um Edelsteine zu kaufen. Gleich bei Beginn der Reise wurden sie ihm auf Gorgonii-Tag (9. 9.) gestohlen. In seiner Verzweiflung zog er sein Büchlein zu rate, das ihm unter gewissen Bedingungen die Wiedererlangung des Gestohlenen vor Cyprian (26. 9.) zu versprechen schien. Nachdem er den einen Goldgulden, der ihm durch Zufall von den 400 geblieben war, beinahe verzehrt hatte, kam er nach wunderlichen Abenteuern zum „Grauen Schlößchen", wo ein Weib in dem Fluß, der um das Schlößchen ging, ihr gespenstisches Wesen hatte. Bei dem Schloßvogt, seiner Frau und der lieblichen Pflegetochter Josepha, die ihm bekannt vorkam, fand der Gesell freundliche Aufnahme. Dies Mädchen, das auch ihn zu kennen schien, erzählte ihm nun die Geschichte von der treulosen Gräfin Irmela, der Gemahlin des früheren Schloßherrn, die in den Fluß gebannt sei. Bei einem nächtlichen Traum erfuhr Franz von einem Elfen-Zwerg, daß Frau Irmela einen Schatz verborgen habe, den nur ein Osterkind heben und so die Gräfin erlösen könne. Als er am andern Morgen durch einen besonderen Umstand in Josepha sein Aennchen, seine Kinderliebschaft erkannt hatte, kam es in demselben Augenblick zur Erkennung zwischen beiden — dem Höhepunkt der Verwicklung —, als er auf Betreiben des heimlichen Liebhabers der Josepha wegen jener verschwundenen 400 Goldgulden verhaftet wurde. Bei dem Verhör vor dem Schloßherrn, dem Freiherrn von Rochen, stellt sich Franzens Unschuld heraus. Josepha erzählt ihre wunderbare Rettung und Pflege bei Sophia von Rochen, von der des Burschen „Schatzkästlein" herrührt, da sie zur Erlösung ihrer Ahne Irmela Osterkinder suchte. Aus der Rahmenerzählung erhellt dann die Auffindung des Schatzes, Irmelas Erlösung und die Heirat des glücklichen Paares, dem die Kinderliebschaft Segen gebracht hatte.

Diese Geschichte ist in den Rahmen einer autobiographischen Erzählung gespannt, die von dem Träger derselben, dem Hofrat Arbogast, in dem Saale eines Gasthofs einer kleinen Gesellschaft von Damen und Herren erzählt wird. Als der Hofrat an das letzte Kapitel der Geschichte kommt, bricht er ab, da sich die Lösung von selbst ergebe. Diese wird denn auch aus dem Kreis der Zuhörer gegeben, nachdem der Erzähler vorher schon (S. 96) eine Zuhörerin in persönliche Beziehung zu Sophia von Rochen, die sie noch gekannt, gebracht hatte. In dem Vorwort zur „Iris" kommt der Dichter auf das zum Schluß angewandte Kunstmittel zu sprechen, indem er bemerkt: „Bei genauer Prüfung wird man ohne Zweifel in dieser Behandlung einen wohlbedachten Kunstgriff erblicken, indem dasjenige, was der Hofrat noch vorzubringen hatte,

dem Leser nicht undeutlich in anderer Form hingeschoben wird, weil jede weiter ausmalende Erzählung und alle Explikationen im Munde Arbogasts die Wirkung lähmen müßten." „Als überflüssig im andern Sinn", fügt er hinzu, „ist die Romanze (die traurige Krönung) am Schluß weggeblieben." Die Varianten, die die früheren Texte bieten, sind zahlreich, aber ohne wesentliche Bedeutung.

Ganz im Geiste der Volksdichtung ist hier Märchenhaftes und Wirkliches im Fortgang der Erzählung wie in der Motivierung so ineinander verwoben, daß den Leser, sogar einen so rationalistischen Kopf wie D. Strauß,[1] die innere Notwendigkeit des Dargestellten gefangen nimmt. So tolle Sprünge zuweilen der phantastische Humor des Dichters macht, so treffend sind alle Personen gezeichnet; selbst die unheimliche Frau von Scharlach, die als ein Unglücksschatten steif und strack durch Aennchens Sterbekammer streicht. Das Meisterstück aber ist Aennchen-Josepha und das wortlose Wiederfinden in ihrer Kammer, über das der Dichter die ganze Zartheit seiner Empfindung und den ganzen Schmelz seiner Sprache gebreitet hat.

Der Stoff ist meisterhaft gruppiert und voller Abwechslung, der sich Kolorit und Sprache in künstlerischer Vollendung anschmiegen.

„Das Stuttgarter Hutzelmännlein" (S. 112—252). 1852 Die Erzählung beginnt in der Weise der örtlich und zeitlich bestimmten Märchen: „Wohl vor 500 und mehr Jahren, zu denen Zeiten, als Graf Eberhard von Württemberg rc."; zu dieser Zeit befand sich in Stuttgart ein Schustergesell, der Seppe, der hatte seinem Meister, der ihm nicht gefiel, aufgesagt und war willens, zu wandern. In der letzten Nacht, bevor er reiste, saß er allein in der Gesellenkammer sinnend bei trübem Ampellicht; als er aufschaute, sah er auf einer Truhe ein fremdes Männlein sitzen, kurz und stumpig, das hatte ein schmutziges Schurzfell an, sah den Gesellen mit seinen freundlichen blauen Augen an und stellte sich ihm vor: Ich bin der Pechschwitzer, das Hutzelmännlein, der Tröster. Anstatt eines Wanderpfennigs schenkte es dem Burschen zwei paar Glücksschuhe; eins solle er anziehen und eins unterwegs an der Straße hinstellen, ohne daß es jemand sehe; obendrein erhält der Gesell von ihm ein Laibchen Hutzelbrot, das nimmer alle werde, wenn er stets ein Ränftlein übrig behalte. Der Bursch solle ihm dafür ein Klötzlein Blei zurückbringen, wenn er es bei Blaubeuren finde. Daselbst habe vor Zeiten im Blautopf, einer unergründlich

[1] An gänzlich abweichenden Stimmen fehlte es damals (vergl. Mörike-Kurz Briefwechsel S. 68) so wenig wie in der Gegenwart.

tiefen Quelle, eine Wasserfrau ihr Wesen gehabt. Unglücklicherweise verwechselte nun der Gesell sogleich den einen Schuh von seinem Paar mit dem einen vom andern, das hernach das schöne Bronle, einer Witfrau Kind, fand, woraus dann beiden manch übler Schnack und Schaden entsprang. Das merkt der Gesell gleich beim Beginn seiner Wanderung, da er dem blauen Montag-Vogel das Nest ausnehmen will und beinahe den Hals bricht. Kaum lag er im Grase, so mußte er immer mit dem Fuße, an dem der Schuh steckte, der für ein Mädchen gesegnet war, treten, als wenn er ein Spinnrad unter sich hätte. Der brave Seppe meinte, er müsse ein Scherenschleifer werden, und da ihm das übel bekam, riet er auf einen Dreher, bis ihn jenseits Urach auf der Alb ein Bauer auf den Wagen nahm, der, auf Blaubeuren zu, nach Suppingen fuhr und gar viel vom Blautopf und der Wasserfrau zu erzählen wußte. Derweil nun Seppe den Geschichten lauschte, läßt der Dichter den Leser „Die Historie von der schönen Lau" (S. 122—158) vernehmen. Sie war eine Fürstentochter, halbmenschlichen Geblüts, mit einem mächtigen Donau-Nix vermählt, dem sie nur tote Kinder schenkte, da sie gar traurigen Gemüts war; deshalb verbannte sie der Gemahl, sie erhielt zugleich die Weissagung, nicht eher werde sie ein lebendes Kind zur Welt bringen, bis sie fünfmal von Herzen gelacht habe. So wohnte sie nun mit ihrem kleinen Hofe im Blautopf, in den sie gebannt war. Die Wirtin zum Nonnenhof in Blaubeuren, Frau Bertha Seysolffin, ein frohes Biederweib, hatte dicht bei der blauen Quelle einen Garten und wurde so der schönen Lau bekannt. Nun erzählt der Dichter in seinem anmutigen Humor, wie die schöne Lau, im herzlich-behaglichen Verkehr im Nonnenhof, fünfmal von Herzen lacht, erlöst wird und nach reichen Stiftungen zu ihrem Gemahl zurückkehrt. Seinen künstlerischen Takt hat Mörike hier auch darin bewiesen, daß trotz der außerordentlich realistischen Darstellung des Lebens, das die Lau unter den Bürgersleuten führt, sie doch durch eine feine Linie in ihrer Eigenart von diesen geschieden bleibt.

Als der Seppe in Suppingen vom Bauernwagen stieg und nachmittags im Nonnenhof ankam, wo nun Jörg Seysolff Wirt war, zählte man bei 100 Jahre nach dem Abschied der schönen Lau. Reichlich aus ihren Stiftungen beschenkt, wanderte der Seppe dann nach Ulm und trat bei einer Witwe als Gesell ein, der er dann auf die seltsamste Weise seine Liebe erklärte, um bald darauf zu erfahren, daß sie ihre beiden ersten Männer umgebracht hatte. Nachdem er von ihr auch um sein Hutzellaibchen gebracht war, floh er nachts wieder auf Blaubeuren zu.

Währenddes hatte das schöne Vronle mit seinem Mannsschuh auch übele Erfahrungen gemacht und war zuletzt durch einen habgierigen Schuster gar um ihre Glücksschuhe gebracht worden, wofür der Pechschwitzer an diesem ergötzliche Rache nahm.

Bei seinem zweiten Aufenthalt in Blaubeuren erhielt Seppe aus dem Bleitopf ein Bleilot, das Bleiklötzle, das er dem Hutzelmännlein zurückbringen sollte. Mit besonderer Wärme stellt der Dichter Seppes Heimweg dar, der über all die lieben Orte und Landschaften führt, die Mörike und den Seinigen von Jugend auf teuer waren. Wir wandern da mit dem braven Gesellen von Blaubeuren über die Alb, die Steige hinunter nach Urach, an der flinken Erms her nach Metzingen, wo der Klosterschüler einst im Postgasthause gebangt und geschwärmt hatte, gelangen mit ihm zum heimischen Nürtingen[1] und übernachten da mit dem Seppe in der Mühle jenseits der Brücke, brechen dann wieder mit ihm auf, freuen uns der blauen Albkette, sehen die Teck und beim hohen Rücken des Breitensteins das einsame Ochsenwang, droben winkt der hohe Neuffen und weiter Hohenheim, das liebe Bernhausen und Plattenhardt, das des Dichters schönsten Liebessommer sah. Endlich hat sich der wackere Gesell durchgehungert bis Degerloch; und wie er da die Vaterstadt im lichten Sonnenschein liegen sieht, brennen ihm die salzigen Tropfen vor Freuden im Auge, und hinunter stürmt er in die dunkle Gasse, wo die gute alte Base wohnt. Der Dichter führt uns durch die köstliche Beschreibung eines Volksfestes rasch dem Ende zu: Der Pechschwitzer erhält das Bleiklötzle und bringt Seppe und Vronle auf eine ergötzliche Weise zusammen. Graf Eberhard schenkt dem jungen Paar, durch das er einen unsichtbar machenden Zahn und eine kostbare Perlenschnur erhalten hatte, ein schönes Haus am Markt, dem Gasthof „Zum Adler" gegenüber (vergl. die Beschreibung S. 250), das dem Dichter als lokaler Anhaltspunkt gedient und als solcher Freund Storm (vergl. meine Biographie S. 195) von ihm gezeigt worden war. Zum Schluß aber schreibt er gemäß dem Ende des andern Buchs der Makkabäer: „allezeit Wein oder Wasser trinken, ist nicht lustig, sondern zuweilen Wein, zuweilen Wasser trinken, das ist lustig; also ist es auch lustig, so man mancherlei lieset." — Wenn man eine Vorstellung von der Eigenart dieser köstlichen Märchen-Erzählung geben wollte, müßte man es zur Hälfte ausschreiben, um die wunderbare Mannigfaltigkeit, die Fülle, Frische und Greifbarkeit der Motive zu zeigen, und genügend anzudeuten,

---

[1] „Im Hutzelmännlein", schreibt Mörike an seine Schwester Klara, „sind die Nürtinger Beziehungen im ausdrücklichen Andenken an Euch geschrieben worden."

wie kunstvoll alles ineinander verwoben ist. Da hierzu kein Raum vorhanden ist, bemerke ich nur, daß der Dichter hier ganz in seinem Element ist; hier spinnt er, wie Mährlen einmal von ihm gesagt hatte, aus einer Nußschale ein Linienschiff und weiß dies mit den köstlichsten Waren des derbsten wie lieblichsten Humors reich zu befrachten. Alles aber bleibt in dem geschichtlichen Rahmen, den der Dichter sich geschaffen hat. In Erfindung und Gruppierung gleich glücklich, weiß er mit scharfer Zeichnung und farbenreichem Kolorit seine Motive darzustellen. Natur und Menschen, Sprache und Sitten, Denkungsart und Kunstweise sind in diesem Meisterwerke lebendige Zeugen für des Schwabenlandes Herrlichkeit und die echte Gesinnung ihres begeisterten Sängers. — Vollendet war die Dichtung im Spätherbst 1852. Welch eingehende Studien der Dichter in Geschichte und Sprache gemacht hatte, beweisen die Bemerkungen im Anhang. Wie lange er einzelne Motive und Teile, z. B. das Motiv der Glücksschuhe, der Perlenschnur rc. — das Handwerksgesellenlied ist schon 1837 vollendet — bei sich bewegt hatte, wissen wir aus seinem Briefwechsel mit Kurz.

Die Aufnahme war im ganzen eine günstige; Strauß jedoch äußerte sich in einem Briefe an Vischer[1] (vom 25. 6. 53): so „glimpflich" wie dieser könne er über das „mißlungene Produkt einer verwilderten oder besser vergrillten Phantasie" nicht urteilen; bei seinem „Mangel an Einheit" sei es „ein wahres Mausenest von Fabeleien", eins „purzele" über das andere, nichts werde „aus- und durchgeführt" sowohl in den „Sachen" wie in den „Charakteren". Vom Hutzelmann wisse niemand, „ob es ein Mensch oder ein Gnom ist." Mörikes „dialektische Grille", die in Sprache und Stil eine „Verwüstung" angerichtet und jene „um Haltung und Würde gebracht", habe ein „Misch-Produkt" zu Tage gefördert, in dem auch die „Neigung" zum kraß Wunderbaren unangenehm hervortrete. Nur das Geschichtchen von dem Stiefelknecht, der die diebischen Bauern faßte, hatte Gnade bei ihm gefunden. Zum Schluß hofft er, „daß mit diesem Werklein das ganze Wurmnest, das sich in der Mergentheimer Einsamkeit in der Phantasie des Dichters angesetzt, nunmehr glücklich abgegangen sei. Ob man sich bei solchen Aeußerungen mehr über das krampfhafte Unverständnis und den blinden Wunderhaß, oder über die bitterböse Laune und die gallige Hyperkritik wundern soll, läßt sich kaum sagen.

ca. 1837 „Der Bauer und sein Sohn" (S. 253—265).[2] Der Bauer Peter, ein roher Tierquäler, lohnte seinem treuen Pferd

[1] Ausgewählte Briefe von Zeller, S. 318.

[2] Zuerst in der „Iris" (S. 267—276) gedruckt; Text ohne Varianten; dies Märchen gehörte zu G. Kellers Lieblingsstücken.

Hansel mit Kniffen und Püffen und spärlichem Futter. Des Peters Sohn, Frieder, trug dem armen Tier darum heimlich sein Morgen- und Vesperbrot zu. Da sah er einmal auf des Braunen Rücken einen Mädchen-Engel sitzen mit einem silberhellen Rock und einem Wiesenblumenkranz; der streichelte dem Hansel seine Beulen und sprach zu dem Frieder: „Dem wackern Hansel gehts noch gut, Wenn ihn die Königsfrau reiten tut. Arm Frieder Wird Ziegenhüter, Kriegt aber Ueberfluß, Wenn er schüttelt die Nuß!" In der Nacht darauf, da der Frieder nicht schlafen konnte, sah er im Hof eine Helle und wunderte sich, daß der Engel den Braunen aus dem Stall ritt; dem armen Frieder wards dabei ganz weh. Im Mondschein ritt nun der Engel das arme Tier auf eine wunderbare Wiese im Walde, ordinären Leuten nicht sichtbar; und als der Hansel dort gegrast und ein paar Stunden geschlafen hatte, war er ein schönes Roß geworden, glatt und sauber. So fand ihn der König des Landes, der auf der Jagd war, und da niemand den Hansel erkannte, nahm ihn der König als herrenlos und schenkte ihn der Königin, seiner Gemahlin. Machte der Peter Augen, als er den Stand der Mähre leer fand, und nun plagte er seine zwei Ochsen so, daß sie alles verkehrt machten und um ein Spottgeld zum Metzger wanderten. Nachts aber erschienen sie, klopften dem Peter am Laden und verlangten ihr Futter. Nun der Peter kein Vieh mehr im Stall halten konnte, brauchte er ein Zaubermittel, also daß ihm Stall und Scheuer in Flammen aufgingen. Der Peter aber bot seinem Jammer Trotz im Wirtshause, bis er um Haus und Hof war und der Frieder die Ziegen hüten mußte.

Nach drei Jahren kam der König wieder zu jagen und diesmal mit der Königin. Als da der Frieder ihr Leibroß sah, sprach er zum Reitknecht: Das ist meines Vaters Roß. Darauf zum König geführt, erzählte er ihm alles und legte die geforderte Probe ab, wurde von diesem reichlich mit Geld und Gut beschenkt und half seinem Vater wieder auf einen grünen Zweig. Der Peter wurde aber nicht nur ein reicher, sondern auch ein braver Mann. „Seit dieser Zeit hat sich im Dorf kein Mensch an einem Tier mehr versündigt."

Dies Märchen — Mörikes einzige Dichtung, die eine Tendenz hat — war ursprünglich für einen Volkskalender geschrieben (vergl. Vorwort zur „Iris"); die Kommission nahm es aber nicht an, da es den Aberglauben fördere. Der Volkston ist vorzüglich getroffen, die Fassung ist knapp, die Sprache markig, belebt und altertümlich gefärbt.

Wie im Hutzelmännlein, gebraucht Mörike auch hier das im Märchen so beliebte inversive „und" und Formen wie stund,

für = vor, unecket, handig = tüchtig, der Großmaul, Bein = Gebein; Wendungen wie: jetzt haben wirs blank = klar vor Augen, sich vernehmen = sich verwundern ꝛc. In Stil, Komposition und
1841 Kolorit ist der Dichter hier gleich glücklich gewesen. — „Die Hand der Jezerte" (S. 266—280). In des Königs Garten, ehe das Frühlicht schien, hielten Myrtenbaum und Pinie leise Zwiesprache mit dem Quell über des Gärtners Tochter, die da sich wusch und ihre Zöpfe flocht. Da nahm sie Athmas, der König, zu sich; nach Jahresfrist jedoch starb sie, und der König ließ sie bei dem Quell bestatten und über ihrem Grab einen Tempel bauen, in dem wurde ihr Bildnis in ganzer Gestalt, in weißem Marmor, aufgestellt. Dahin ging der König alle Monat und trauerte. Eine andere Buhle aber, Naira, wurde ihm darob gram, gedachte, wie sie ihm das Andenken an Jezerte verderbe und dang Jedanja, der dem König diente, daß er an dem Bilde eine Hand abbreche und ihr bringe. Als er in einer Nacht die Hand abgebrochen, warf er sie aus Schreck vor einem drohenden Geräusch ins Gebüsch, wo der König sie am andern Morgen selber fand. Vor ihn gefordert, weigerte Jedanja jede Antwort und ließ sich foltern, um dem König seine Antwort um so glaubhafter zu machen, die ihm Naira durch einen Pfeil in sein Gefängnis hatte schießen lassen: „Jedanja liebte Jezerten und war von ihr geliebt, und hängt sein Herz noch an der Toten, also daß er im blinden Wahn die Uebeltat verübte." Als jener am vierten Tage dies falsche Geständnis ablegte, gab ihn der König frei, da er sich von Jezerte betrogen glaubte. Dennoch erlosch seine Liebe zu ihr nicht, und als er eines Tages ein Zeichen ihrer Unschuld erhalten zu haben glaubte, ging er zu Naira, deren eine Hand schwarz wie Leder geworden war. Daran erkannte er ihre Schuld und ließ sie verbannen. Auf eine wüste Insel gebracht, suchte Jedanja sie zu befreien, fand sie aber als Leiche unter einem Palmbaum daselbst, beide Hände schneeweiß. Als der König dies vernahm, ließ er sie unter dem Baume bestatten, da sie durch Jezertes Verzeihung geheilt und gesühnt war.

So gut der Dichter auch hier den Ton des Märchens getroffen hat, so atmet doch alles orientalische Luft; orientalische Motive und Motivierungen herrschen; manche Wendungen gemahnen an alttestamentliche Erzählungen. Unter den Kindern seiner Märchenlaune steht dies durchaus fremdartig und vereinzelt da, man weiß nicht, von wannen es kommt. Im ersten Entwurf, den er Mai 1841 an Hartlaub sandte, war es „Arete" überschrieben. Der Anfang ist kürzer, der König, hier ohne Namen, lustwandelt, ehe er die Hand findet, mit Naira, die nicht mit einem Griffel, sondern mit

einer „Schreibrose in Rätselschrift“ auf den Pfeil schreibt 2c. Der Schluß ist nur skizziert: „Die Wahrheit kommt an den Tag, der Jüngling wird begnadigt, der Naira die Hand abgehauen und sie selbst als Bettlerin in die weite Welt hinausgestoßen. Aretes marmorne Hand aber behält für immer einen Veilchenduft, der den ganzen Tempel erfüllt.“ Nach Sprache und Erfindung ist die spätere Ausführung dem Entwurf durchaus vorzuziehen, insbesondere ist das Ende Nairas weit stimmungsvoller und versöhnender und Jezerte auch nach ihrem Tode noch als Heilbringerin gedacht und dargestellt.

II.

Wie die Märchen, sind auch die Novellen frei erfunden. „Mozart auf der Reise nach Prag“ (S. 311—415). Wiewohl an sich ja der Lauf der Erzählung nebensächlich ist — die Hauptsache ist, Mozart dem Leser ins Herz zu schreiben, indem er in seiner künstlerischen und menschlichen Eigenart vor ihm erscheint —, muß er nicht nur des Verständnisses halber kurz wiedergegeben werden, sondern auch damit man sehe, mit welchen Mitteln der Dichter seine Zwecke zu erreichen sucht. Am dritten Reisetag, den 14. September 1787, trifft der Leser den großen Komponisten mit seiner trefflichen Konstanze, 30 Wegstunden nordwestlich von Wien, bei Schrems, in seinem Reisewagen, einer gelbroten Kutsche, die ihm eine alte Generalin, eine begeisterte Verehrerin, für seine Reise zur Verfügung gestellt hatte. Der Dichter unterläßt es nicht, eine eingehende Charakteristik des Meisters zu geben, seine unruhige, aufreibende Lebensweise und immerwährende Geldnot, der die Reise nach Prag abhelfen soll, zu schildern. Auf eine wunderliche und höchst beziehungsreiche Art läßt er Mozart am Abend eben des dritten Reisetages auf einem Landsitz mit einer gräflichen Familie in Berührung kommen. In diesem kurzen Zusammensein — nur einen Nachmittag und Abend — gestaltet sich ein Bild von Mozarts liebenswürdiger und geistvoller Persönlichkeit. Der Dichter schafft da seinem Liebling einen reinen Glückstag, den ihm das Geschick versagt hatte; er läßt ihn in der sorgenlosen Fülle eines edeln Hauses ein paar selige Stunden seines kurzen Daseins leben und den neuen Freunden einen Vorgenuß seines größten Werkes

1855

gewähren. Nach der Abreise des teuren Mannes wird der natürlichste Zufall zu einer wehmütigen Weissagung, der jungen Gräfin fällt das Lied in die Hand:

„Ein Tännlein grünet wo, wer weiß im Walde."

Und:

„Zwei schwarze Rößlein weiden auf der Wiese."

Die Novelle ist zeitgeschichtlich und lokal scharf umrissen und begrenzt, sie ist deshalb auch das Muster eines historischen Genrebildes genannt worden.[1] Von den epischen Kunstmitteln hat Mörike ausgiebigen Gebrauch gemacht; die kurze Mitteilung z. B., die der Dichter die Baroneß von T. von der Reisekutsche machen läßt, wird mit epischer Breite ausgeführt. An Episoden fehlt es gleichfalls nicht: Die Geschichte des Pomeranzenbaums (S. 366—369), Mozarts Kurgänge mit dem Stock und sein Abenteuer in der Alservorstadt (S. 379—398) sowie seine italienischen Jugenderinnerungen (S. 353—359) nehmen nicht wenig Raum ein. Während das Abenteuer in der Alservorstadt ganz den behaglichen Idyllencharakter eines Mörikeschen Erlebnisses trägt, bietet die italienische Erinnerung eine „malerische Symphonie"; sie zeigt den Dichter — in des Musikers Munde — als Maler, der in Licht, Farben und buntbewegtem Leben schwelgt. Die gemächliche Art des damaligen Novellen- und Romanstils, wo der Dichter sich mehrmals mit „wir" (z. B. S. 345, 384) in die Erzählung schiebt, macht sich auch hier geltend. An dem Widerschein eigener Erlebnisse und Erinnerungen fehlt es, wie angedeutet, nicht: die behagliche Rokoko-Atmosphäre des Georgiischen Hauses spiegelt sich in der Schilderung des gräflichen Hauses wieder; Konstanzens Potsdamer Luftschlösser waren einst die Mörikes. Es liest sich wie eine Lebenserinnerung, wenn der Leser den Tonmeister beim Pomeranzenbaum sitzen, halb im Traum komponieren, halb im Traum eine Frucht abnehmen und zerteilen sieht ꝛc. (S. 336 f.). Von feinen Selbstbeobachtungen ist auch sonst die Novelle voll. Wenn Mozart z. B. den Bauer im Laden beim Einkaufen beobachtet und sich in ihn hineinversetzt, so sehen wir den Dichter. Wenn er ausruft: Wer doch auch so glücklich wäre, so unabhängig ꝛc., oder: Ein Gütchen, wenn du hättest, ein kleines Haus bei dem Dorf ꝛc., so hören wir des Dichters Wünsche. Wenn wir aus Konstanzens Erzählungen vernehmen, wie der Meister sich von andern ausnutzen läßt, so hören wir die Klagen von Mörikes Angehörigen.

[1] Von Hermann Fischer in „Schwäb. Chronik". 1881. Nr. 13.

Und wie weiß der Mozart-Freund in dem Meisterwerke seines Lieblings zu schwelgen! Bei dem erschütternden Choral: „Dein Lachen endet vor der Morgenröte“, hört er wie von entlegenen Sternenkreisen die Töne aus silbernen Posaunen fallen, eiskalt Mark und Bein durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht. Willenlos fühlt er sich hin und hergeschleudert, wie es zum Ausgang kommt. Man lese nur einmal diese Stelle nach, dergleichen es wenige in deutscher Sprache gibt: „Menschlichen Sprachen schon entfremdet — ihrer Selbstvernichtung.“ (S. 406 f.).

Wie Kolorit und Stil sich überall bei Mörike dem Inhalt anschmiegen, so finden wir hier neben allem Licht und buntem Leben die Schatten der Wehmut; den Leser verläßt das Gefühl nicht, daß des großen Tonmeisters Tage gezählt sind, er kommt nicht aus dieser wehmütigen Stimmung heraus, und das war es gerade, wie der Dichter selbst sagt (vergl. meine Biographie S. 102), was er bezweckte. Wie der Stil sich bis zum höchsten Pathos steigert, so zeigt er anderseits, neben den dialektischen Anflügen, die altmodische Anmut des Rokoko bis zur altfränkischen Steifheit, mit der der Dichter so wirkungsvoll das Gefühl des Behagens zu verbinden weiß. Hier zeigt sich besonders häufig, zum Teil in frappanter Weise, die Verwandtschaft mit Goethes Stil, der — wie die Komposition — zeitgeschichtlich zwar bedingt ist, aber die Eigenart aller großen Stilisten aufweist, auch die feinsten Nüancen ihrer sehr feinfühligen und fein abgewogenen Empfindungen und Abschätzungen sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Dies entspricht ebenso Mörikes persönlicher und künstlerischer Eigenart, wie der Goethes.[1]

Mit dem ganzen Stoff hat sich Mörike lange getragen; im Juni 1847 schreibt ihm Hartlaub, eine genußreiche Biographie Mozarts kann man nicht schreiben, „eine fragmentarische Dichtung aus seinem Leben, wie Du sie einmal im Sinn hattest, wird tausendmal befriedigender sein;“ Mörike hatte deshalb die Lektüre einer Mozartbiographie gemieden, um sich seine Kreise nicht stören zu lassen. Erst 1855 wurde die Novelle vollendet und 1856 in einer Einzelausgabe veröffentlicht; die Anerkennung, die sie sogleich fand, freute Mörike um so mehr, als die Arbeit mit großen Unterbrechungen geschehen, ja manchmal ganz aufgegeben war. Keine größere Dichtung Mörikes hat eine so ungeteilt günstige, zum Teil begeisterte Aufnahme gefunden; sie war auch die letzte dieser Art, die der Dichter zur Vollendung brachte.

---

[1] Vergl. das gut gewählte Beispiel bei Ilgenstein a. a. O., S. 77.

1833 „Lucie Gelmeroth“ (S. 281—310). Die beiden verwaisten Töchter des in Armut gestorbenen Kaufmanns Gelmeroth, Anna, die ältere, und Lucie, die jüngere, fanden bei sehr bescheidenem Leben ihren Unterhalt durch feine Handarbeiten; die ältere verlobte sich mit einem jungen Offizier. Nach des Leutnants Versetzung erwies sich dessen niedrige Gesinnung so klar, daß Lucie im Namen der Schwester ihm abschreiben mußte. Anna fühlte sich nun zwar etwas erleichtert, „allein sie glich dem Kranken, der nach einer gründlichen Kur seine Erschöpfung nicht merken lassen will und nur durch den freundlichen Schein der Genesung betrügt. Nicht ganz acht Monate mehr, so war sie eine Leiche.“ Lucie grämte sich tief; „was aber diesem Gram einen unversöhnlichen Stachel verlieh, das war der unmächtige Haß gegen den ungestraften Treulosen, war der Gedanke an das grausame Schicksal, welchem die Gute vor der Zeit hatte unterliegen müssen.“ Als vier Wochen darauf bekannt wurde, jener Leutnant sei in der Nähe der Stadt erstochen aufgefunden worden, stellte sich Lucie dem Gerichte mit der Erklärung: sie habe den Mörder ihrer Schwester getötet, sie wolle gern sterben, sie verlange keine Gnade; in einer ergreifenden Rede verlangt sie von dem Richter für sich den Tod. Obgleich dieser bemerkte, das Mädchen könne nicht so schuld sein, wie sie selbst angegeben, ließ er sie in Haft nehmen und hoffte auf umfassendes Bekenntnis. Aber Lucie schwieg auch bei allen folgenden Versuchen hartnäckig. Durch Vermittelung des Gefängnisgeistlichen wurde nun ein Jugendfreund der Unglücklichen, der auf einer Ferienreise in die Stadt gekommen war — eben der, dem der Dichter die Erzählung in den Mund legt — zu ihr geführt; diesem legte sie folgendes Geständnis ab: Einige Wochen nach Annas Begräbnis fand sich bei der überlebenden Schwester in der Dämmerung ein Jugendfreund, Paul Wilkens, ein Kaufmann, ein, dem Anna teuer gewesen war. Als sie diesem das Unglück ihrer Schwester und die Untreue des Leutnants erzählt hatte, entschlüpften ihr beim Abschied im Uebermaß des Schmerzes die Worte: „Räche die Schwester, wenn du ein Mann bist!“ Als sechs Tage später bekannt wurde, der Leutnant sei erstochen aufgefunden worden, erhielt sie von Paul ein Billet, aus dem sich erraten ließ, daß jener durch ihn im Zweikampf gefallen war. Alsbald setzte sich in ihr der Gedanke fest, sie sei die Anstifterin des Mordes. Ihre Sorge um Paul, der verschwunden war, ihre schwärmerisch gesteigerte Sehnsucht nach der verstorbenen Schwester, die Pein des Gewissenskampfes legten ihr den Gedanken nahe, Hand an sich zu legen. Aber am Grabe ihrer Schwester trat ihr das Sündhafte des Selbstmordes

mächtig vor die Seele; durch eine „seltsame Suggestion" flüsterte sie sich selbst zu: Gott wolle sie selbst ihres Lebens in Frieden entlassen, wofern sie es zur Sühnung der Blutschuld opfern würde. Bei diesem Selbstbetrug wurde sie nicht einmal gewahr, daß sie sich auf solche Weise um die echte Reue, also um die innere Erlösung betrog. Indem sie aber ohne Kenntnis des öffentlichen Lebens den abenteuerlichen Schritt der Selbstanklage tat, verstrickte sie sich in eine Lage, aus der sie ohne Hilfe nicht herauszukommen wußte. Unterdes hatte das Gericht den Zeugen des Duells ermittelt und erlangte das Geständnis der Gefangenen, die alsbald losgesprochen wurde. Freilich befand sie sich innerlich in einem überaus traurigen Zustand. „Sie glaubte sich entehrt, vernichtet in den Augen der Welt, als Abenteurerin verlacht, als Wahnsinnige bemitleidet. Fühllos und resigniert tat sie den unfreiwilligen Schritt ins Leben zurück." Nachdem sie indes in einem ländlichen Pfarrhaus ihr Gleichgewicht wiedergefunden hatte, trat sie mit dem Jugendfreund, der im bedenklichsten Moment ihres Lebens nach der Vaterstadt zurückgekehrt war, in einen Briefwechsel, der nach zwei Jahren mit einer Verlobung endigte und beiden das höchste Glück brachte, „das einem Menschen irgend durch einen andern werden kann."

In diese Herzens- und Gewissensgeschichte, die nach der dichterischen Fiktion den ungedruckten Denkwürdigkeiten eines deutschen Gelehrten entnommen ist, flicht der Dichter eine Episode aus dem Jugendleben des Paares in folgender Weise ein: In der Nacht nämlich nach der Ankunft des Erzählers, da ihm die Sorge um die Jugendfreundin keine Ruhe ließ, gab er sich mancherlei Erinnerungen aus seiner und Luciens Jugend hin und meinte, es sei billig, daß der Leser die Ungeduld dieser Nacht ein wenig mit ihm teile, indem er eine von diesen kleinen Geschichten erzähle. Diese Episode (S. 290—299) bringt nicht bloß eine lichtere Färbung in dieses durchweg düstere Seelengemälde, sondern rückt auch die Unglückliche unserm Herzen näher und macht es verständlicher, wie der Jugendfreund für sie später nicht bloß Mitleid oder Pietät hatte, sondern auch Liebe und den stillen Glauben, daß ihr „beiderseitiges Geschick für immer unzertrennlich sei." (S. 308 f.) Damit soll selbstverständlich nicht gesagt sein, daß diese Einschiebung, auch „Einschachtelung" genannt, unsern heutigen Begriffen von künstlerischer Komposition entspräche. Will man dies aber geradezu als „Einschachtelungstechnik" bezeichnen, so darf man dabei nicht vergessen, daß dergleichen Läßlichkeiten und Bequemlichkeiten in der Komposition dem literarischen Geschmack — man denke nur an die Goetheschen Romane — und dem

episodenreichen Gesellschaftsleben jener Zeit ebenso gemäß sind, wie sie unserer rastlosen, aber innerlich und gesellig armen Zeit und deren Geschmack widersprechen.

Die Novelle liegt in drei Ueberlieferungen vor und hat folgende Vorgeschichte: Am 18. Mai 1833 schrieb Mörike von Ochsenwang an Mährlen, er sei mit sich eins geworden, „daß die für die Urania [lit. Taschenbuch] unternommene Novelle, in Betracht der Hauptidee und einer Menge versteckter Motive, die Bearbeitung zu einem größeren selbständigen Romane notwendig fordert und wohl auch verdient. Vielleicht arbeite ich das Ganze, das schon sehr vorgerückt ist, den Sommer noch aus. Es ist, wie ich dir schon sagte, ein religiöses Thema. Ein kleines Fragment von jenem, eine skizzenhafte Zwischenerzählung, die auch zur Not für sich bestehen kann, habe ich, gleichsam als Probe, an Brockhaus [Verleger der Urania] gesendet." Mit dem Briefe, den er am 9. Juni desselben Jahres an seine damalige Braut schrieb, schickte er aus seiner „neuen Arbeit" „eine kleine Zwischenerzählung, die mit der Hauptgeschichte wenig zu tun hat und bloß einen Uebergang bildet." Dazu fügte er die Mitteilung, er wolle dies Stück als Probe etwa im Morgenblatt oder in der Urania drucken lassen. Unter der Ungunst der Umstände, die ich in meiner Biographie näher dargelegt habe, ist der Roman unvollendet geblieben; was davon erhalten ist, befindet sich in meinem Besitz. Aus einem Brief an Klara vom 12. November desselben Jahres, der ebenfalls in meinem Besitz ist, geht hervor, daß jene an Brockhaus gesandte „Probe" in der Urania — auf das Jahr 1834 — erschienen war. Indem er nämlich der Schwester ein Exemplar des Taschenbuches zuschickt, schreibt er ihr, die Geschichte ist eine „Zwischen-Erzählung aus einer größeren Arbeit, die ich seiner Zeit herauszugeben gedenke." Bezüglich der eingeschobenen Jugendepisode teilt er der Schwester mit: „In der Skizze würdest Du den Ludwigsburger Salon wieder erkennen, wenn Du Dich dessen überhaupt noch zu erinnern wüßtest." Der Ludwigsburger Salon ist ein dicht bei der Stadt gelegener Waldpark, in welchem König Friedrich, der bis zu seinem Tode (1816) Sommerresidenz in Ludwigsburg hielt, ein Naturtheater à la Versailles hatte anlegen lassen, dessen Rest mir ein Forstwart, der in dem Pförtnerhaus des Parks geboren ist, vor kurzem noch gezeigt hat. Auch der in der Episode vorkommende „türkische Anzug" ist zweifellos ein Niederschlag von Mörikes Erinnerung an die Husarenuniform seiner Kinderzeit; ob die ganze Episode an ein Erlebnis seiner frühesten Jugend angelehnt ist, habe ich nicht ausmachen können; dafür spricht, daß auch da eine Art „Kinderliebschaft" vorkommt,

die an verschiedenen Stellen seiner Werke in mannigfachen Formen wiederkehrt. Des Dichters Schwester Klara hält dies nicht für wahrscheinlich, sie ist aber erst 1816 geboren, würde also nur durch einen Zufall später Kenntnis davon bekommen haben.

In der Urania, Jahrgang 1834, steht die Novelle unter der Ueberschrift: „Miß Jenny Harrower". Eine Skizze (S. 313—389). Daß hier alles in englischer Einkleidung erscheint, erklärt sich dadurch, daß sie einem Roman entnommen ist, der zum Teil in englischen Kreisen spielt. Hier ist nicht ein deutscher Gelehrter, der in Göttingen, sondern ein englischer Geistlicher, der in Oxford studiert hat, der Erzähler, und entsprechend sind auch die Namen englische. Auf andere Unterschiede komme ich noch zu sprechen. Die zweite Fassung liegt in der „Iris" (1839) vor (S. 237—264), wo sie schon den späteren Titel hat. Im Vorwort bemerkt Mörike, die Novelle erscheine hier „mit verändertem Titel, deutschen Verhältnissen angeeignet." Unverständlich ist es, daß immer noch behauptet wird, die in einem Briefe von Kurz an Mörike (vom 23. 6. 37, Briefwechsel S. 22) genannte neue Novelle, von der Bauer viel gesprochen, „die geheilte Phantastin", sei mit der vorliegenden identisch, obgleich diese schon 1833 geschrieben und 1834 veröffentlicht ist. Vergleicht man nun die letzte Fassung, die in der Gesamtausgabe (S. 281—310), mit den beiden älteren, die außer der Uebertragung auf deutsche Verhältnisse nur unbedeutende Varianten aufweisen, so ergibt sich, daß sie nicht bloß knapper und schlichter, sondern auch stilistisch abgerundeter und weniger mager ist, als jene. Ein Beispiel für die drei Fassungen bietet zunächst die Stelle, die auf des Erzählers Erziehung geht; diese heißt in der Urania: „eine sorgfältige, wenn auch nicht eigentlich fromme", in der „Iris": „eine rechtschaffene" 2c., in der Gesamtausgabe: „eine vielleicht nur allzu liberale." Die psychologische Motivierung ist in der letzten Fassung feiner, geschlossener, schlagender; z. B. in der „Iris" S. 249 heißt es in Luciens Kindergeschichte: „ja mitten im Jammer kam ihr die Sache komisch vor, so daß sie, wie närrisch geworden, laut kicherte und lachte"; in der Gesamtausgabe S. 295 steht dafür: „wenn anders nicht ihr lautes Lachen krampfhaft war"; in der „Iris" S. 251 liest man: „Lucie drückte mir freundlich die Hand, und wahrlich, so wohl hat mir im Leben kein Händedruck getan", in der Gesamtausgabe S. 297 dagegen: . . . „fiel mir Lucie um den Hals, mehr ausgelassen als gerührt und zärtlich allerdings, doch wohler hatte mir im Leben nichts Aehnliches getan." Die feine Motivierung in der Gesamtausgabe S. 303 m., die zehn Zeilen einnimmt, von „Und zwischen allen diesen Aengsten — Leben ein Ende

machen" fehlt in den älteren Fassungen; Lucies Seelenverfassung und ihr Entschluß zur Selbstanklage wird durch diesen Zusatz erst völlig klar; die Darstellung in der Gesamtausgabe S. 303 unten bis S. 305 oben ist im Vergleich zu der in der „Iris" (S. 257—260) kürzer, jedoch viel geschlossener und der modernen Auffassung bei weitem entsprechender.

Kolorit und Stil ist, wie immer bei Mörike, dem Inhalt durchaus angepaßt. In der lieblichen Episode ist die Färbung licht, der Stil warm und anmutig bewegt. Die Behandlung des psychologischen Problems erfordert jedoch in erster Linie eine schlichte, klare und knappe sprachliche Darstellung; wo der Inhalt es verlangt, wird der Stil dagegen warm, ja leidenschaftlich; einzelne Wendungen habe ich bereits in die Inhaltsangabe verwoben. Zum Schluß noch ein schlagendes Beispiel: Nachdem Lucie vor Gericht die Tugend Annas, ihre Leiden, ihren Tod, sowie die Tücke des Verlobten geschildert hat, fährt sie (S. 287 u. f.) fort: „Nicht wahr? von solchen Dingen weiß euer Gesetzbuch nichts? Mit Straßenräubern habt ihr, mit Mördern und Dieben allein es zu tun! Der Bettler, der für Hungersterben sich an dem Eigentum des reichen Nachbars vergreift, — o freilich ja, der ist euch verfallen; doch wenn ein Bösewicht in seinem Uebermut ein edles himmlisches Gemüt, nachdem er es durch jeden Schwur an sich gefesselt, am Ende hintergeht, mit kaltem Blut mißhandelt und schmachvoll in den Boden tritt, das geht euch wenig, geht euch gar nichts an" 2c. Und am Ende ruft sie den Richtern zu: „ist Barmherzigkeit bei euch, so darf ich hoffen, man werde mein Urteil nicht lange verzögern, man werde mich um nichts weiter befragen."

III.

1833 Das Fragment des Romans, dem die Novelle Lucie Gelmeroth entnommen ist, kann nach seinem Inhalt etwa folgendermaßen wiedergegeben werden: Ein junger Doktor, im Begriff, nach seiner Vaterstadt zurückzukehren, beschloß, vorerst einen kleinen Abstecher nach dem Gute seines Oheims, des Professors Killford, zu machen, der als Gelehrter in den besten Jahren seit einiger Zeit im Privatstand lebte, nachdem er wegen mancherlei Un-

annehmlichkeiten seine Stellung an einer Akademie aufgegeben hatte. Ein bedeutendes Vermögen setzte ihn in den Stand, seinen Studien zu leben, und seine Frau ließ sich den Ankauf eines Landsitzes bei einem ansehnlichen Dorfe nicht ungern gefallen.

Erst bei später Nachtzeit kam der Doktor in dem Hause des Oheims an, wo ihm der Diener sein Schlafzimmer anwies. Als er nach einem kurzen Schlummer erwachte, hörte er im Nebenzimmer eine liebliche Mädchenstimme ein Kind ansprechen; diese Stimme, an der ihm die fremde Aussprache auffiel, war ihm unbekannt, den Angeredeten erkannte er als den zehnjährigen Knaben des Oheims, Ottmar, der endlich unter den Erzählungen des Mädchens einschlief. Als der Gast am Morgen die Familie begrüßte, hörte er, daß Ottmar vor kurzem mit einer Schaukel verunglückt war, und daß die Erzählerin Mary, die Tochter des Baronets von Leithem sei. Dieser hatte nämlich in früheren Jahren als Gesandter seines Hofes im Lande gewohnt und aus einem angesehenen deutschen Hause eine Katholikin geheiratet, mit der er nach Niederlegung seines Amtes in sein Vaterland reiste, wo er sie durch den Tod verlor. Vor einem Jahre machte er Deutschland, das ihm unvergeßlich geblieben war, mit Mary, seiner Tochter erster Ehe, sowie mit seiner zweiten Gemahlin und deren Töchtern einen längeren Besuch und bezog das ihm gehörige Jagdschloß in der Nähe von Killfords Landgut, und bald kam es zu einem regen freundschaftlichen Verkehr zwischen beiden Familien. Als der Baronet nun mit den Seinigen eine lang geplante Reise ausführen wollte, erkrankte Mary und setzte es bei ihrem Vater durch, daß sie, die einer Reise mit der Stiefmutter entgehen wollte, bei Killfords zurückbleiben durfte, wo sie vollkommen Freiheit hatte, in ihrem Sinne zu leben. In ihr werde der Gast, meinte die Tante, ein reizendes Mädchen kennen lernen, und ein wunderliches, ergänzte der Oheim, und der englische Magister Thomas, den sie ebenfalls im Hause hätten, gehöre auch mehr oder weniger in diese Klasse. Dieser hatte sich nämlich im Hause des Baronets um die Erziehung eines Neffen desselben verdient gemacht, war später für die Sache der Mission gewonnen worden, nach längeren Reisen wieder mit dem Baronet zusammengetroffen und hatte ebenfalls von dem Professor die Erlaubnis erhalten, auf einige Zeit sein Quartier im Hause zu nehmen. Er war mit einer Kammerfrau der Lady Leithem verlobt, die sich nun mit ihr auf der Reise befand. Beim Frühstück erschien nun bald nach Herrn Thomas auch die nächtliche Erzählerin mit ihrem Pflegling. Sie war eine leichte, nicht eben große Gestalt, reichgeflochtene schwarze Zöpfe liefen kranzartig an der blauen Stirn hin, die, von der Natur

auf das schönste gebildet, über ein Paar nachtblauen Augen stand; ihr blaßgelbes Kleid und ein breiter Gürtel von sonderbarer schwarzer Zeichnung schien der merkwürdigen Erscheinung so ganz zu entsprechen. Nachdem Mary mit Herrn Thomas zu ihren regelmäßigen Lektionen sich wieder entfernt hatte, äußerte sich der Oheim sehr unwillig über letzteren, der mit seinen Traktätchen und seinem frommen Getüftel Marys Natur verkehre.

„In einer der folgenden Nächte sollte ich [erzählt der Doktor weiter], auf eine ganz andere Weise als in der ersten beunruhigt werden. Ein gewaltiger Lärm auf der Straße, ein hastiges Zusammenspringen im Hause, gleich darauf der schauerliche Ton schnell aufeinander folgender Glockenschläge vom Turm hatten mich schon aus dem Bette geschreckt, als der Oheim mit Licht bei mir eintrat: „Alteriere dich nicht so sehr, es brennt außer dem Orte, man kann vermuten in der Ziegelei; du sollst nachkommen, läßt dir der Engländer sagen, er ist schon fort, unglücklicherweise hält mein Katarrh mich zurück!" Rasch angekleidet, eile ich nach dem obersten Boden, die Richtung des Feuers zu merken. Nach Westen stand der Himmel abwechselnd in hellen und matten Gluten, je nachdem der dicke, vom Wind gezogene Rauch bald stärker, bald schwächer empordrang. Der nahe Horizont unserer Ebene wird dort von einem spitz auslaufenden Walde begrenzt, dessen oberste Gipfel mit schauerlicher Deutlichkeit in die braunrote Luft sich einzeichneten. Es brannte demnach im Tale, und ich erinnerte mich sogleich eines ganz vereinzelten Gehöftes in dortiger Gegend. Im Begriff, die Dachstube zu verlassen, glaubte ich jetzt ein Frauenzimmer in leichtem schwarzen Mantel aus der Haustür über die Gärten wegschlüpfen zu sehen. Nur Mary kann es gewesen sein. Ich renne angstvoll nach und habe schon Haus und Garten im Rücken, auf zwanzig Schritt erscheint sie mir wieder, schnell wie ein Vogel über Aecker und Wiesen vor mir hinfliegend, zwischen Hügeln und Gräben auf- und niedertauchend und in gerader Linie auf die Hellung zu. Ich stürzte mehr als einmal zu Boden und war nur froh, so lange ich die schwarze Gestalt noch im Auge behielt. Aber schon wird die Landschaft ganz licht um mich her, das Jammergetümmel von unten zerreißt schon mein Ohr, und jetzt am Punkte angekommen, wo man die Tiefe überblickt, was für ein Schauspiel des Grausens! Ein Nebengebäude sank eben zusammen, indem nun das Wohnhaus von der Windseite her die gepeitschte Flamme empfängt. Jetzt hört man näher und näher das dumpfe Gerassel der Spritzen des Dorfes, die einen starken Umweg, den halben Berg umfahrend, nehmen mußten. Ich suchte verwirrt und geblendet den Pfad von der Höhe abwärts und

erreichte zuvörderst mit einem Sprung die bewässerte Kluft, die zwischen Wald und Weinberg den Hügel hinabführt. Da sah ich mit Verwunderung Mary allein auf einem der Mäuerchen sitzen. Sie scheint aus Angst und Erschöpfung nicht weiter zu können. Mit heftigem Schluchzen nach dem Brande hindeutend, ruft sie mir entgegen „Ja, gehen Sie nur und helfen Sie auch mit, Oel zu tragen!“ Mir blieb keine Zeit, den seltsamen Worten nachzudenken: nur schnell berührte mich die Erinnerung, daß ich mich auf dem Grund und Boden jenes nächtlichen Märchens befinde [das Mary Ottmar erzählt hatte], dessen frohes Getümmel [Waidfegerfest?] auf ewig vor solchen Schrecknissen entflohen schien. Nun bin ich am Platze; allein, statt daß, wie zu erwarten war, alle die hundert versammelten Hände zu dem gemeinschaftlichen Zweck der Hilfe rasch ineinander griffen, traf ich vielmehr eine empörte Menge in eine Art von Krieg aufeinander gehetzt. Es dürfe nicht gelöscht werden, es solle nichts herausgetragen werden, es sei ein Frevel wider Gottes Finger, schrien die einen mit unbegreiflicher Wut, indem die andere, bei weitem größere Partei die Unvernünftigen zur Seite stießen, fluchten, beschworen, so daß die tüchtige besonnene Mannschaft, der ich mich anschloß, zwar unverzüglich freien Raum für ihren Dienst gewann, doch immerfort durch leidenschaftliche Verwünschungen von da und dort bestürmt, nicht wußte, was sie denken sollte. Ich sah, indes ich meinen Eimer reichte, den Engländer aus Leibeskräften die Spritzenleute unterstützen und weder Stoß, noch Guß, noch fliegende Brände beachten. Das Feuer aber, wenn es hier auf kurze Zeit gedämpft war, brach nur mit desto größerer Heftigkeit an einem andern Ende aus. Auch war, das Gebäude zu retten, die Hoffnung von den Mutigsten schon aufgegeben, nur denen, die von beweglicher Habe so manches trugen, sollte das Wasser den Weg noch eine kurze Weile offen halten. Jetzt aber hat der letzte Mann das Haus verlassen, die Zimmerleute stehen unschlüssig, ob sie zum Ueberfluß noch das Gebäude niederreißen sollten, als man mit Staunen und Entsetzen am oberen Giebelfenster einen fremden Jüngling wahrnimmt, der, in das grellste Licht einer hinten herandringenden Flamme, gleichsam wie auf Goldgrund gefaßt, mit vorgestrecktem Leib den derben Ast eines nahestehenden Ahorns zu packen sucht, auch wirklich, ehe man noch die Leiter bringen konnte, denselben glücklich erreicht hat. Er schleudert sich und klettert mit keck gewandter Schnelle bis tief in die Krone des mächtigen Baumes, an dessen glattem Stamm herab er unverletzt zur Erde kommt. Auf leichten Füßen geht der herrliche Knabe eine Strecke vorwärts auf eine dichte Gruppe Menschen zu; ihm

scheint das Glück, das noch eben ein Wunder für ihn getan, so nahe verwandt zu sein, daß er vergessen durfte, ihm zu danken. Sein funkelndes Auge durchläuft den Kreis, der ihn als völlig Unbekannten mit großen Blicken mißt. Er faßt einen Alten ins Gesicht, den Vater der abgebrannten Familie, dem eine Frau mit drei Kindern sich anhängt. „Schämt ihr euch nicht“, ruft der Jüngling mit Unwillen und Schmerz, „nur die Hände zu ringen und ein Mitleid zu suchen, das ihr nicht verdient? In wenig Augenblicken zwar liegt euer ganzer Quark in Asche, als Bettler seid ihr auf die nackte Erde gesetzt, doch hättet ihr's ganz anders haben können, wärt ihr zu rechter Zeit auf Hilfe ausgegangen. Damit ihr's aber wißt, mich dauert jedes Haar, das nur bei der traurigen Posse versengt ist, und euern Dank kann ich entbehren. Hab' ich doch bei dem besten Willen fürwahr nicht Hellers Wert gemünzt. Unsinniger Aberglaube! Verrückte Frömmigkeit! Wenn ihr den Zorn des Himmels durch bedachte Gegenwehr zu reizen fürchtet, ja wenn selbst der notdürftigste Besitz mit samt dem Hause geopfert werden sollte, so wundert mich, bei Gott, wie ihr habt wagen mögen, diese Kinder aus der Wiege zu reißen, warum ihr euch selber dem Tode entzogen!“ Die Weiber heulten laut auf bei den letzten Worten, sogar die Männer, so viel ihrer den Fremden bei dem übrigen Gelärm hatten vernehmen können, murrten über eine so harte Rede. Der junge Mensch war verschwunden, ohne daß ich erfuhr, wer er sei, oder was ihn in die Gegend geführt haben möchte. Sein kurzer grüner Jagdrock, den er von Anfang an abgeworfen hatte, seine feine Gesichtsbildung ließen die beste Abkunft vermuten. Der Tag fing an zu grauen, als unter durchdringendem Wehgeschrei der letzte Rest des Gebäudes stürzte. Nachdem ich indes vernommen, daß den Unglücklichen schon ein Obdach im Dorfe ausgemacht sei, blieb hier für mich nichts weiter zu tun; ich sah mich nach Herrn Thomas um, der sich jedoch bereits verloren hatte. Von einer einzigen Fackel begleitet, nahm ich den alten, sonst nicht betretenen Weg zurück, in überflüssiger Besorgnis um das Fräulein. Unter hundert traurigen Betrachtungen über das ganze Ereignis kam mir im Gehen auch jenes Rätselwort Marys wieder in den Sinn, wovon es mir freilich vorkam, es klinge stark nach der unglücklichen, der verkehrten Menge, welche dem Brande Vorschub getan. Das Wahre an der Sache aber sollte sich erst nach mehreren Tagen ergeben.

Bei meiner Heimkehr höre ich, Mary sei getrost auf die Nachricht zu Bett gegangen, daß niemand, zumal von den Kindern, mit welchen sie gute Freundschaft gemacht, keines Schaden genommen.

Wenige Minuten nach mir trat der Engländer ein; ich stand vor Killfords Bette, den Hergang der Begebenheit erzählend, da jener voll Eifer herein- und auf den Oheim zutrat: „Verzeihen Sie, wenn ich störe. Wissen Sie wohl, wer in der Nähe ist?“ — „Wer denn?“ „Viktor.“ — „Um Gotteswillen“, rief mein Oheim aus, „was denkt der Junge! Sie haben ihn gesprochen?“ „Ich hütete mich wohl, ihm zu begegnen; er war beim Feuer tätig, verwegen und, ich kann wohl sagen, brav und liebenswürdig nach seiner heftigen Art. Sein Aufenthalt ist mir und jedermann noch ein Geheimnis.“ — Nun sprachen beide leiser zusammen, worauf ich mich dann still entfernte; nur hörte ich die Tante noch sagen, daß es doch Mary ja verborgen bleibe.“ —

Am andern Tage entführte die Tante ihren jungen Schützling zu einem Besuch in die Nachbarschaft, und da der Oheim durch einen plötzlichen Besuch daran verhindert war, gab der Engländer dem Gaste folgende Erklärungen: Nachdem er vorausgeschickt hatte, daß er wie Killford sich bereits stillschweigend daran gewöhnt hätten, Mary und den jungen Wagehals [Viktor] als ein Paar zu betrachten, erzählte er, daß der Baronet, schon mit 25 Jahren verwitwet, sich auf einen stillgelegenen Landsitz zurückzog, wo er lange Zeit ausschließlich der Oekonomie und der Jagd lebte. So wuchs sein einziges Kind, Mary, bis zum 12. Jahre in einer selten unterbrochenen Einsamkeit auf unter der Aufsicht ihrer Großmutter und einer Gouvernante. Unter der Dienerschaft befand sich ein alter Schotte, James Gonnefield, den der Baronet seiner Treue halber als Hausvogt auf das Gut gesetzt hatte. Die Geschichten und Märchen, von denen sein Kopf voll war, fanden bei der jungen Mary besonderen Beifall und verliehen der Phantasie des Kindes eine eigentümliche und bleibende Gestalt; die frisch gebliebenen Erinnerungen an die Frömmigkeit ihrer so heiß geliebten verstorbenen Mutter beförderten dabei ihr religiöses Wachstum in glücklicher Weise. Da wurde diese geistige Entwicklung durch den unerwarteten Besuch einer nahen Verwandten seiner verstorbenen Frau gestört, die, eifrig katholisch, den Baronet bestimmen wollte, auch Mary der katholischen Kirche zuzuführen. Als er dies ablehnte, gab die Fremde die Sachlage Mary zu verstehen und stellte sie in einem dem Baronet recht ungünstigen Lichte dar, wodurch Mary nicht bloß in große innere Unruhe, sondern auch in einen Widerstreit der Gefühle ihrem sonst so geliebten Vater gegenüber geriet. Auch nach der Abreise der Verwandten wirkten diese Einflüsse fort, bis Mary die ländliche Stille mit der Stadt vertauschen durfte, wo eine neue Welt ihr entgegentrat, die auch nach der religiösen Seite nicht günstig wirkte.

Als der Baronet bei einer Reise auf dem Festlande sich längere Zeit in Wien aufhielt, wurde er auch in eine vornehme österreichische Familie eingeführt, deren jüngere Glieder vom Katholizismus zum Protestantismus überzugehen im Begriff standen; mit einer Angehörigen dieser Familie verlobte er sich, mußte aber schnell, Geschäfte halber, nach England zurückkehren, während seine Braut von einem Geistlichen für den Uebertritt vorbereitet ward. Dieser geriet durch eine starke Neigung zu seiner schönen Schülerin, sowie durch Zweifel an wichtigen Dogmen, die er in seinem Unterricht vorzutragen und zu begründen hatte, in schwere Gewissensnot.

Hier bricht die Erzählung abermals ab. Vorhanden sind noch zwei kleine Zwischenerzählungen: Die Geschichte des Knaben Alexis, des natürlichen Sohnes eines englischen Sonderlings, der durch Vermittlung des Baronets aufgefunden und mit seinem Sohne vereinigt wird. Die andere Geschichte ist wieder einem Ich-Erzähler, wohl dem Neffen Killfords, in den Mund gelegt; es wird da eine Szene geschildert, die er auf dem Jagdschloß des Baronets heimlich mit angesehen hat. Mary ruht in phantastischer Kleidung auf einem Divan in einem weiten, rot ausgeschlagenen Saale, in Gesellschaft des alten schottischen Hausvogts und seiner hünenhaften Frau, die wie eine Fee am Spinnrad sitzt, wunderliche Gespräche führt und die Romanze vom „Herzog Millesint" mit ihrer nicht minder wunderlichen Gebieterin singt. Auf der letzten Seite des Manuskripts fand ich, nachdem ich die starke Ueberklebung beseitigt, den Anfang des in den „Schatz" aufgenommenen Motivs (S. 56 ff.) von dem auf der Karte Europas reisenden winzigen Feldmesser. Von dem Märchen, das der Doktor Mary dem gestürzten Ottmar erzählen hört, ist im Fragment nur der Anfang vorhanden; es weist landschaftlich dieselben Züge auf wie das Tal, in dem der Brand ausbrach, und erinnert an die Lokalisierung, die Mörike im „Schatz" (S. 62 ff.) dem Waidfegerfest gegeben hat. Alles in allem genommen, ist es mir nun auch höchst wahrscheinlich, daß die im Briefwechsel mit H. Kurz (S. 22) genannte Novelle „Die geheilte Phantastin" ebenfalls in dem Roman steckt, und zwar kann da nur Mary als solche in Betracht kommen. Mit dem höchst verwickelten und wunderlich gekreuzten Charakter dieses Mädchens hat sich der Dichter besonders eingehend beschäftigt, wie aus mehreren Zetteln hervorgeht, die unter den andern Blättern des Fragments liegen.

Das Manuskript besteht nämlich aus fast lauter einzelnen Blättern und Blättchen, die meist aus dem graugelben Papier der Ochsenwanger Zeit sind — ein Blatt trägt auf der Rück-

seite den Rest einer von Mörikes Hand herrührenden und von ihm unterschriebenen Quittung, die er datiert hat: „Ochsenwang, 31. März 33". — Es finden sich aber einige Blätter, die nach Färbung des Papiers, Schrift und Tinte einer späteren, meines Erachtens dem Anfange der Cleversulzbacher Zeit angehören. Mörikes Absicht, den Roman zu vollenden, ist an der Ungunst der Umstände gescheitert; er ist nicht über das Ausschlachten des Fragmentes hinausgekommen. Die noch vorhandenen 48 Quartseiten, die so flüchtig und klein geschrieben sind, daß ich sie an manchen Stellen nicht ohne Lupe habe lesen können, sind von des Dichters Schwester Klara gesammelt und aufbewahrt worden; am Lesen ist sie jedoch gescheitert. Da also das Fragment ganz unbekannt geblieben, habe ich die Inhaltsübersicht etwas ausführlicher gegeben und die Darstellung von dem nächtlichen Brande als Probe wörtlich, wie die Anführungszeichen andeuten, hier aufgenommen. Bedenkt man, daß nur die sehr flüchtige erste Niederschrift vorliegt, so wird man auch hier den meisterhaften Stil Mörikes erkennen und anerkennen müssen. Von wunderbarem Reiz der Darstellung ist die kurze Geschichte von dem Knaben Alexis.

Auch hier haben wir es mit einer Ich-Erzählung zu tun, auch hier findet sich ebenso wenig eine Kapitel-Einteilung, wie in irgend einer andern Prosadichtung Mörikes.[1]

IV.

„Der Roman", urteilt Goethe, „ist eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe, das andere wird sich schon finden." Mörike hatte eine Weise, er hatte sie, wie der Verfasser des „Wilhelm Meister" und der „Wahlverwandtschaften". Bei der inneren, zumal künstlerischen Verwandtschaft Mörikes mit Goethe mußte die Weise bis in die Technik hinein und bis zu einer ganzen Reihe stilistischer Eigentümlichkeiten der Goethes verwandt sein. Es ist kein Wunder,

[1] Ueber den von Mörike geplanten Roman „Der Kupferschmied von Rothenburg" vergl. meine Biographie, S. 183 f., 239.

daß sich diese Verwandtschaft nicht selten bis zur frappanten Aehnlich-
1832 keit steigert. Das macht sich auch im „Maler Nolten" deutlich genug bemerkbar.

Bei der folgenden Besprechung gehe ich von der umgearbeiteten Fassung aus, wie sie die zweite Auflage zuerst brachte — nur bei der Wiedergabe der Fabel habe ich aus praktischen Gründen an den wichtigsten Differenzpunkten die erste Auflage zuerst berücksichtigt —, da ich der Meinung bin, daß jene des Dichters letzte künstlerische Willensmeinung enthält; denn von der ersten Fassung, als einem „abgelegten Balg", wollte er durchaus nichts wissen. Die Umarbeitung ist ein künstlerisches Werk Mörikes; die paar Reihstiche, die von J. Klaiber herrühren, haben gar keine sachliche Bedeutung; überdies ist die erste Auflage so selten, daß sie in den Händen der Leser nicht vorausgesetzt werden kann. Es gibt ja auch Urnolten-Schwärmer; ihr Konventikel-Wesen zu unterstützen, liegt aber kein Grund vor zu einer Zeit, wo man aus der kleinen Mörike-Gemeinde eine größere erstehen zu sehen hofft.

Zunächst nun die Fabel, die dem Roman zu Grunde liegt: Der Maler Nolten tritt, aus Italien zurückgekehrt, in die glänzenden Gesellschaftskreise einer deutschen Hauptstadt ein und lernt die junge Witwe eines Generals, die Gräfin Konstanze, kennen, während ihn eine früher eingegangene Verlobung mit der Försterstochter Agnes, deren Treue er bezweifelt, wenigstens äußerlich noch bindet. Diese, eine zarte, hingebende und erregbare Natur, war durch eine schwere Erkrankung körperlich geschwächt und geistig reizbar geworden und hatte sich in ihrem Wahne, sie könne dem Verlobten auf die Dauer nicht genügen, schon öfter auf das tiefste erregt. Während ihrer Genesung war sie auf einem Spaziergang mit ihrem Vetter Otto, den der alte Förster ihr zur Gesellschaft geladen hatte, einer jungen Zigeunerin, Elsbeth, von ungewöhnlicher Schönheit begegnet, die ihr, als Otto sich entfernt hatte, prophezeite, dieser werde ihr Geliebter werden, der Bräutigam ihr aber verloren gehen, und zugleich verbot, vor Jahresfrist von dieser Prophezeiung irgend jemand etwas zu sagen. Agnes ließ sich dadurch so verwirren, daß sie sich selbst in eine Neigung zu Otto hineintäuschte, sorgfältig alles verheimlichte und so dem Bräutigam, dem alles entstellt berichtet wurde, Anlaß gab, an ihrer Treue zu zweifeln. Auch dieser war einst als Fünfzehnjähriger mit der rätselhaften Zigeunerin in einem verfallenen Waldschlößchen ohne sein Zutun zusammengetroffen und hatte sich unter dem überwältigenden, durch besondere Umstände gesteigerten Eindruck, den sie auf ihn machte, eine Art schweigenden Gelöbnisses aufdrängen lassen, als sei er ihr zu ewiger Treue verpflichtet.

Als Nolten vernahm, seine Braut wäre ihm untreu geworden, brach er stillschweigend jeden Verkehr mit ihr ab; sein Freund Larkens indessen, ein Schauspieler, der ein stürmisches Leben hinter sich hatte, setzte mit verstellter Handschrift die Korrespondenz mit Agnes unter der Maske Noltens fort, um sie dem Freunde zu erhalten. Nolten nun, der sich Agnes gegenüber aller Treue ledig glaubte, wurde von einer leidenschaftlichen Neigung für die Gräfin Konstanze immer stärker ergriffen, so daß Larkens, um die Liebenden zu trennen, der Gräfin Noltens Briefwechsel mit Agnes in die Hände spielte. Aus Rache führte darauf Konstanze des Malers Verhaftung herbei, erniedrigte sich aber, von Reue gepackt, vor dem Bruder des Königs auf das tiefste, um den doch Geliebten zu befreien. In der Umarbeitung, wie sie seit der zweiten Auflage vorliegt, wird dieser Knoten feiner geknüpft und reiner gelöst: Noltens Verhaftung erfolgt auf Verleumdungen hin, der Bruder des Königs spielt aus Eifersucht der Gräfin jenen Briefwechsel in die Hände; Noltens Unschuld stellt sich heraus, er wird, wie Larkens, aus der Haft entlassen und der Prozeß niedergeschlagen. Da nun für die Freunde kein Bleiben mehr in der Hauptstadt ist, reist Larkens heimlich weg, nachdem er Nolten über alles — auch über seinen Briefwechsel mit Agnes, den er ihm schickt — aufgeklärt und zum Besuch bei dieser aufgefordert hat. Ein ergreifendes Wiedersehen der Liebenden erfolgt nun. Noch aber zittert in Agnes die Prophezeiung der Zigeunerin wie das ihr stillschweigend gegebene Versprechen nach. Und als nun der Maler eine Berufung an einen entfernten Fürstenhof erhält und die Hochzeit beschleunigt sehen will, bittet Agnes um Aufschub, entschließt sich dann aber doch in Begleitung von Noltens Schwester Nanette zur Reise nach der neuen Heimat, wo die Hochzeit gehalten werden soll. Unterwegs erkennt Nolten in einem Wirtshause seinen Freund Larkens, der sich in seinem Lebensüberdruß bei einem Tischler in Arbeit gegeben hat. Der Freund entflieht und führt den längst geplanten Selbstmord aus. In seiner tiefen Bewegung über des Freundes jähen Tod erzählt der Maler der Braut, daß sie dem Unglücklichen ihr Glück verdanken. Als Agnes alle Einzelheiten vernimmt, gerät sie in die höchste Erregung, die sich bis zur Verzweiflung steigert. Da erscheint Elsbeth von neuem, um den Bräutigam für sich zu fordern; Agnes verfällt in Wahnsinn und stürzt sich in den nahen Waldbrunnen. Nolten, hierdurch zur Verzweiflung getrieben und durch eine Begegnung mit der Zigeunerin, die hernach, von Entkräftung getötet, auf der Landstraße gefunden wird, über den Rest seiner Lebenskraft erschüttert, stürzt nach einer Vision in jähem Tode nieder.

Will man sich eine Vorstellung von dem Roman selbst machen, von der Behandlung und Gruppierung der Teile, so gibt es zunächst zu bedenken, daß das, was der Maler durch die Perspektive erreicht, der Dichter, zumal der epische, durch den verschiedenen Grad der Ausführlichkeit in seiner Darstellung bewirken muß. Er wird deshalb den Hauptsachen einen verhältnismäßig breiten Raum gewähren; er wird in und zwischen sie Episoden einschieben, um jene perspektivisch hervortreten zu lassen; er wird durch die Episoden eine größere Mannigfaltigkeit in den sonst allzu geradlinigen Verlauf bringen. Dadurch werden aber auch, wie Mörike selbst in einer kurzen Replik auf eine Kritik eines Romans sagt,[1] „die Hauptbegebenheiten so lange auseinander gehalten werden, als nötig scheint, damit das Gemüt des Lesers sich nicht ermüde und für Kapitalschläge empfänglich bleibe." Aus all diesen Gründen muß nun eine Uebersicht über die Darstellung selbst gegeben werden, aus der die künstlerische Verteilung des Stoffes in ihren Hauptzügen zu erkennen ist. Dabei sind, soweit die Angaben im Roman dies ermöglichen, auch die Zeitangaben zu berücksichtigen, die ich deshalb im Druck sperren lasse.

Da Mörike auch hier den Stoff nicht in Kapitel geteilt hat, so müssen die Angaben nach der Seitenzahl der beiden Bände gemacht werden. In der Eingangsszene (I, S. 1—15), die Mitte Mai im Hofgarten der Residenz spielt, stellt uns der Dichter den Hofmaler Tillsen, den Herzog Adolf, Bruder des Königs, den Grafen Zarlin, Bruder der Gräfin Konstanze, und den kunstverständigen Hofrat Jaßfeld vor; daß letzterer identisch ist mit dem Vater-Bruder Noltens, dem totgeglaubten Onkel Friedrich, dem Vater der „Zigeunerin" Elsbeth, erfahren wir erst am Ende des Romans. Durch Tillsens Erzählung von den Zeichnungen, die er von Wispel, Noltens diebischem Diener, gekauft und malerisch ausgeführt hat, wird dessen Erscheinen vorbereitet. In der folgenden Szene erscheint wenig Wochen später Nolten bei Tillsen, erfährt den Streich Wispels und berichtet ganz kurz über seine Herkunft und seinen Bildungsgang; so bahnt sich ein freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden Künstlern an (S. 15—29). Der Dichter ergänzt nun Noltens Erzählung dahin, daß er durch den „Schein verletzter Treue" von seiner Braut abgekommen sei; durch Tillsen wird Nolten der Königin vorgestellt, gelangt in Zarlins Haus, lernt dessen Schwester Konstanze kennen und durch sie die Geschichte des Waldschlößchens, das neu hergerichtet und ausgemalt werden

---

[1] Mörike an G. Schwab am 17. 2. 1833, in Klüpfels Biographie von G. Schwab, S. 250 f.

soll (S. 29—47). Indes ist der August herangekommen. Noltens Freund Larkens kehrt zurück und macht verschiedene vergebliche Versuche, zuletzt am Sylvester-Abend, Agnes bei dem Maler zu rehabilitieren (S. 46—76). Nun folgt eine retardierende Einschiebung, die acht bis neun Monate zurückgreift, also in den März des Jahres, wo die bis dahin glückliche Braut Noltens — der vor seiner Abreise nach Italien zuletzt im Herbst des vorhergehenden Jahres in Neuburg, Agnesens Wohnort, gewesen war — schwer erkrankt. Die Genesende begegnet um die Osterzeit der Zigeunerin und erhält von ihr die verhängnisvolle Voraussage. Zur Erholung nimmt der Vater Agnes im Juli auf eine längere Reise mit, von der sie, anscheinend gesund, Ende desselben Monats nach Neuburg zurückkommt. Bald darauf erhält sie wieder Briefe und Geschenke von ihrem vermeintlichen Bräutigam, dessen Maske Larkens angenommen hat (S. 76—107).

Nachdem Konstanze bald nach Neujahr von dem Besuch bei ihrer Freundin Fernande zurückgekehrt war, erfolgte bei einem Ausflug nach dem Waldschlößchen Noltens Erklärung an Konstanze; Larkens wittert Unrat, der Herzog ist höchst eifersüchtig auf den Maler. In diese scharf gespannte Stimmung schiebt der Dichter nun ein paar abspannende Episoden von Selbsterlebtem ein (S. 139—146), bis auf Zarlins Geburtstagsfest durch die Aufführung des Schattenspiels „Orplid" den Intriguen des eifersüchtigen Herzogs genügend Material geboten wird (S. 146—216), um Noltens und Larkens' Verhaftung herbeizuführen und die beschlagnahmte Korrespondenz Agnesens mit dem vermeintlichen Bräutigam der Gräfin in die Hände zu spielen, die sich nun von Nolten verraten glaubt (S. 217—258). In die Haftzeit hat Mörike ein kleines Idyll eingeschoben (S. 259—272); da Nolten in jener erkrankt ist, kann Larkens ihm den unterdes von dem Baron von Neuburg, dem Freund und Beschützer Agnesens, angelangten Brief, der Nolten an seine Verpflichtungen dieser gegenüber mahnt, nicht übergeben, hält nunmehr aber sein Spiel für gewonnen, macht Tillsen Andeutungen über die Sachlage und übergibt ihm ein Manuskript, das über Nolten wichtige Auskunft geben soll (S. 273—283). Damit schiebt der Dichter abermals eine stark retardierende Episode ein; „Ein Tag aus Noltens Jugendleben", die dessen Zusammentreffen mit Elsbeth, deren Herkunft und schmählichen Empfang durch Noltens Vater, den Bruder ihres Vaters, schildert (S. 283—317). Aus einem Anhang zu diesem Einschiebsel, „Aus dem Diarium des Onkels Friedrich", erfährt man, daß dieser die schöne Loskine von einer Zigeunerbande entführt und geheiratet hat; das Kind aus dieser Ehe ist eben jene

Elsbeth, die schon als Kind wieder von den Zigeunern geraubt wird (S. 318—337). Am Schluß des ersten Bandes (S. 337—348), ist aus dem Gespräch des Schauspielers mit Tillsen des ersteren Darlegung über Elsbeths Weissagung ꝛc. von besonderer Bedeutung. Nachdem Nolten wiederhergestellt ist und auf Konstanze verzichtet hat, tritt der Schauspieler im Mai eine Erholungsreise an, in der Ueberzeugung, es werde nun alles gut gehen (II. S. 1—36). Durch Tillsen erhält Nolten nunmehr den maskierten Briefwechsel nebst einem Schreiben des Schauspielers, der Freund möge zu Agnes zurückkehren und das alberne Orakel der irrsinnigen Zigeunerin zu Schanden machen. Tief erschüttert entschließt sich Nolten zur Abreise nach Neuburg, nachdem er Konstanzens Verzeihung erlangt hat. (S. 37—55.) Nun erfolgt das Wiedersehen der Geliebten auf dem Kirchhof zu Neuburg — das ist der Höhepunkt des Romans (S. 55—65) —, der erste Glückstag, völlig ungetrübt der einzige (65—69). Der Rückschlag folgt sofort: als Agnes die Mandoline spielen soll, „irrt sie der Vetter" (Otto), sie wechselt die Farbe; Nolten wird unsicher, ihn „irrten" Erinnerungen an Larkens, der einmal etwas von Selbstmord hatte fallen lassen. Durch das Erscheinen des Barons, dem Nolten aus seiner Knabenzeit erzählt, führt Mörike wieder eine Milderung der Spannung herbei (S. 70 bis 94) und läßt einen größeren Ruhepunkt für die Leser wie für die beteiligten Personen folgen: Die Partie zum Pfarrer Amandus nach Halmedorf — mit der Jung-Volker-Episode —, wo Nolten auch seine Berufung an einen norddeutschen Fürstenhof erfährt. Aber auch dies Zwischenstück schließt mit der Hindeutung auf einen übeln Ausgang. Auf dem Heimweg nämlich erfährt das Brautpaar, daß der Baron tödlich vom Schlag getroffen ist (S. 94—125). Als Agnes eine baldige Hochzeit abgelehnt und sich dann zur Reise bequemt (S. 125—139) hat, folgt Noltens Zusammentreffen mit Larkens und dessen Tod. In dieser starken Verwirrung läßt der Dichter ein neues Element der Beruhigung, gleichsam einen Ersatz für den verstorbenen Baron, den Präsidenten von K. mit seiner klugen, schlichten und gemütstiefen Tochter Margot eintreten (S. 139—187); der Präsident nimmt die Reisenden mit auf sein benachbartes Schloß, das der Schauplatz der Katastrophe wird. Es folgt des Malers unheilvolle Beichte und Agnesens Verzweiflung (S. 187—223, das Wiedererscheinen Elsbeths und der Wahnsinn jener (S. 223—236), ihr Dämmerleben mit dem blinden Gärtnerssohn, die Entfernung Noltens und Agnesens Tod (S. 236—285); jenes Wiederkehr, Vision und Tod (S. 285 bis 297). Nachdem der Präsident Nanette, die allein von den Reisenden übrig geblieben war, nach Neuburg gebracht hat, finden sie einen

Brief von Jaßfeld vor, aus dem hervorgeht, daß er Elsbeths Vater ist, die bei einem Gute des Präsidenten tot gefunden war. Der Hofrat, der Förster, Agnesens Vater, und Nanette ziehen sich in ein Landstädtchen zurück. —

Im „Wilhelm Meister" (5. Buch, 7. Kap.) läßt Goethe aussprechen: „Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten. Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten." Das trifft durchaus auf Mörikes Roman zu und nicht minder, wie mir scheint, das folgende: „der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht in hohem Grade wirkend sein." Alle ihm bekannten Romanhelden, meint Goethe weiter, sind, „wo nicht leidende, so doch retardierende Personen, und alle Begebenheiten werden gewissermaßen nach ihren Gesinnungen gemodelt." Auch dem Zufall könne man im Roman „gar wohl sein Spiel erlauben", er müsse „aber immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkt und geleitet werden." Dies alles trifft auf den Nolten zu, wie es auf Goethes Romane zutrifft. Aber vor einem direkten Vergleich sollte man auch hier sich hüten. Wenn man bis in die neueste Zeit den Nolten für einen Kunstroman wie jenen erklärt hat, so ist dies eine Willkür, die in erster Linie dem immer noch grassierenden literarischen Vergleichungsfieber zur Last fällt.[1] Aus jener willkürlichen Annahme wird dann gefolgert, Mörike habe seinen Künstler in den Anfängen stecken lassen, habe sich also seiner Aufgabe nicht gewachsen gezeigt. Es war gewiß nicht zweckmäßig, durch den Titel den Verdacht des Kunstromans zu erwecken, aber irgend einen Namen mußte er doch haben; ein Referendarius konnte er doch nicht sein, meinte Vischer mit Recht. Aber der Vergleich mit dem Wilhelm Meister wird noch weiter fortgesetzt; beide Helden, heißt es, sind unselbständige Charaktere, erst ihr Leben, ihr Entwicklungsgang macht etwas aus ihnen. Goethe, fährt man fort, hat diese Aufgabe vortrefflich gelöst, Mörike nicht, denn sein Held geht bei der Entwicklung elend zu Grunde. So wenig Mörike einen Kunstroman hat schreiben wollen, so wenig hat er sich die Aufgabe gestellt, ein pessimistisches Seitenstück zum Wilhelm Meister zu geben. Er hat vielmehr künstlerisch dargestellt, daß ein Mensch von Noltens Anlagen im Leben scheitern muß; er hat gezeigt, wie auch der Begabteste bei solchem Charakter

---

[1] R. Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik (1902) S. 213, leistet sich die Behauptung, der Nolten sei die Brücke zwischen Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen" und G. Kellers „Grüner Heinrich". Ueber des letzteren Verhältnis zum Nolten vergl. A. Frey, Erinnerungen an G. K., 2. Aufl. S. 37.

untergeht und ist dabei mit einer psychologischen Feinheit und Folgerichtigkeit verfahren, die ganz unbestreitbar sind. Es ist nicht richtig, daß Schicksalssprüche und derlei in seinem Roman die Entscheidung herbeiführen; sie sind, wie alle übrigen sogenannten irrationalen Elemente, nur deshalb und nur insoweit wirksam, als die natürlichen Anlagen der Personen den Wirkungen jener Einflüsse Raum geben. Das Schicksal durchkreuzt nirgends die auf den Anlagen beruhende Entwicklung, sondern begleitet und trägt sie, ja fördert sie zuweilen. Das gilt nicht bloß für Nolten, sondern auch für Larkens, Agnes und Elsbeth, soweit letztere in ihrer Abnormität überhaupt in diesen Bezug gebracht werden kann. Freilich bleiben noch immer Vergleichungspunkte genug übrig, z. B. die Beziehungen auf menschliche Eigenschaften und Erfahrungen überhaupt, die verschiedenen künstlerischen Zwecken dienen können: Sie erheben den Leser über das einzelne, sie lassen ihn *seine* Sache in den dargestellten Vorgängen erkennen, sie wirken ausgleichend, sie gestatten dem Dichter, den Druck einer bestimmten Lage, die Schärfe einzelner Affekte rc. durch allgemeine Wendungen zu erleichtern, gleichsam zu verpolstern,[1] sie ermöglichen es ihm, Schicksalsschläge, Dinge, die einem unerträglich erscheinen, in die Reihe der Notwendigkeiten einzufügen.

Man hat, wie gesagt, auch die Technik beider Romane verglichen und auch hier von einer „Einschachtelungstechnik“, die man bei beiden Dichtern fände, gesprochen.[2] Dies bedarf der Einschränkung. In *jener* Zeit hatte man noch Zeit und Lust, Tagebücher, Diarien, Bekenntnisse zu schreiben und zu lesen; man nahm deshalb keinen Anstoß daran, dergleichen im Roman wiederzufinden, *uns* ist jenes fremd, dies störend geworden. Mit den Stammbüchern verhält es sich ähnlich; was Tagebücher rc. im Roman, sind Stammbuchblätter in der Lyrik; auch sie sind uns fremder geworden und widerstreiten schon deshalb unserm Kunstgefühl. In unserm von der Technik so völlig beherrschten Leben erscheint uns als „Technik“, was den Dichtern und Lesern jener Tage eine harmlose Herübernahme aus dem Leben war. Was in jener gemächlichen Zeit als angenehme Zwischengabe empfunden wurde, erscheint unserer ungemächlichen als ungehörige Einschachtelung. Selbst unsere Romanhelden, wenigstens in den westeuropäischen Romanen, sind aktiver und die epische Kunstform ist straffer, wenn man will, dramatischer geworden. Damals nahm man keinen Anstoß daran, wenn der Erzähler sich mit seiner Person zwischen den Leser und

[1] z. B. Nolten II, S. 59: Wir schweigen von dem hellen Tränenjubel rc., S. 132: Es kam zu einem Auftritt, den wir dem Leser gern ersparen.
[2] Vergl. *Ilgenstein* a. a. O., S. 98 ff.

seine Geschichten stellte, wenn er gleichsam mit diesen in vertrauliche Zwiesprache trat. Man nehme folgende Beispiele aus dem Nolten: I, S. 69: wie wir an seinem Orte hören werden; S. 76: wir lassen diese Apostrophe hier besser unerklärt, um sofort dem teilnehmenden Leser den ganzen Zusammenhang der Dinge zu eröffnen. Zu diesem Ende gehen wir mit unserer Erzählung um acht oder neun Monate zurück. S. 103: Wir aber müssen den Leser hier in das Geheimnis eines kecken freundschaftlichen Betrugs einweihen; S. 155: Wir bedenken uns nicht, den Leser an dem Spiel teilnehmen zu lassen; S. 299: Auch wir überlassen ihn nunmehr sich selbst und wenden uns 2c.; II, S. 20: Wir werden, um dies zu erklären, etwas weiter ausholen müssen; S. 55: Wir lassen nun über den bisherigen Schauplatz von Noltens Leben den Vorhang fallen, und wenn er jetzt sich aufs neue hebt, so treffen wir den Maler bereits seit mehreren Tagen auf der Reise begriffen. Wohin er seinen Weg nahm, fragen wir nicht erst. Aber wir denken uns wohl 2c.; S. 58: Wir lassen ihn seine Straße ungestört fortziehen und sehen ihn nicht eher wieder 2c.; S. 133: Man erlaube uns immerhin dies Gleichnis; S. 163 f.: Einige Jahre nachher hörten wir von Bekannten des Malers die Behauptung geltend machen, es habe den Schauspieler eine geheime Leidenschaft für die Braut seines Freundes zu dem verzweifelten Entschluß gebracht. Wir wären weit entfernt 2c.

Wir wünschen heutigen Tages nicht mehr, daß der Autor uns zu Vertrauten oder Mitberatern mache; wer nicht unter die altmodischen Leute gehört, den stört das, der findet das inkorrekt.

Obgleich durch die „Tagebücher", „Diarien", „Bekenntnisse" 2c. sowie durch das Dazwischentreten des Verfassers, durch reichliche Absätze im Text und Unterbrechung desselben durch Striche für die äußere Gliederung einer längeren Erzählung schon verhältnismäßig viel geschieht, so hat Goethe außerdem seine Romane in Bücher bezw. Teile und Kapitel zerlegt. Dies hat Mörike konsequent und offenbar absichtlich immer unterlassen. Ueber seine Gründe hierfür habe ich trotz aller Bemühungen nichts ausmachen können. Ich vermute, es widersprach seinem natürlichen und künstlerischen Empfinden, einen Stoff, der ihm gleichsam aus dem Innern zuwuchs und eine dementsprechende Gestaltung verlangte, durch solche äußeren Mittel, bei deren Anwendung es ja nicht ohne Zwang abgehen kann, aus Zweckmäßigkeitsrücksichten zu zerschneiden. Wie dem jedoch sein möge, jedenfalls hat er damit der Lesbarkeit seiner Prosadichtungen, zumal seines Romans in keiner Weise gedient.

In der Uebersicht über den Roman, die ich auf die Fabel habe folgen lassen, ist bereits auf die Bedeutung hingewiesen worden,

welche die verschiedenen Episoden für die Oekonomie des Ganzen haben. Am meisten Anstoß erregt mit Recht die Einschiebung des Schattenspiels „Orplid"; nur muß man auch hier den Zeitgeschmack in Rechnung ziehen, dem selbst Goethe seinen Tribut entrichtet hat; man erinnere sich nur, daß die „Bekenntnisse einer schönen Seele" das ganze sechste Buch des „Wilhelm Meister" füllen.

Ich möchte hier nur noch einige Züge hervorheben, die für Mörikes Sorgfalt in der inneren Verknüpfung der Vorgänge sprechen. Als Tillsen (I, S. 20) dem eben eingetretenen Nolten die Zeichnungen herbeiholte, die Wispel diesem gestohlen und jenem verkauft hatte, fiel Nolten das kleine Bildchen in die Augen, das die Neuburger Förster-wohnung, den Förster und Agnes, den Baron 2c. darstellte; eine unbehagliche Wolke zeigte sich auf seiner Stirn, als er die verlassene Braut sah; dies veranlaßte ihn, „sich einer augenblicklichen Befangenheit entschlagend", etwas von seiner Jugend und seinem Bildungsgang zu erzählen. Hier hat der Dichter es verstanden, sowohl einen Hinweis für den Leser anzubringen, als auch diesen Teil der Exposition an diesem Orte geschickt zu motivieren. Nicht minder geschickt bringt er in Konstanzens Erzählung vom Waldschlößchen den früheren König und die Prinzessin hinein; dadurch gibt er einen Hinweis auf die Bedeutung jenes Ortes für das Geschick Konstanzens und des Malers — S. 45 macht er ausdrücklich darauf aufmerksam — und zugleich einen Schlüssel für die üble Wirkung des aufgeführten Schattenspiels. Noltens stürmische Liebeserklärung an Konstanze wird schlagend mit seiner Eifersucht motiviert; ohne diese würde sie seinem Charakter gemäß so bald und mit solcher Wucht nicht erfolgt sein (S. 128 f.). Auf die Frage nach der Orgelspielerin auf Noltens Gemälden gibt Larkens nicht bloß wichtige Andeutungen über des Freundes Geschick, sondern findet nun auch Grund, die Aufzeichnungen über das erste Zusammentreffen mit Elsbeth und die des Onkels Friedrich an Tillsen zu übergeben.

Betrachtet man die im Roman auftretenden Personen nach der Bedeutung, die sie in der Oekonomie desselben haben, so gelangt man zu folgender Gruppierung: Zu den Hauptpersonen gehören Nolten, durchaus ein Romanheld im Goetheschen Sinn, ein Abbild seines Oheims Friedrich, mehr passiv als aktiv, Larkens, das aktive Element, die bedeutendste männliche Gestalt im Roman, die sich verleiten läßt, in Maske Vorsehung zu spielen; Agnes, durchaus passiv, und die leidenschaftliche, halb irrsinnige Elsbeth, die nur selten aus dem dämmerigen Hintergrund hervortritt, jedesmal jedoch führt ihr Auftreten zu schweren Konflikten oder Katastrophen. Unter den in die Handlung eingreifenden Neben-

personen ist zunächst Tillsen zu nennen, durch den Nolten eingeführt wird; zu Larkens in eine Vertrauensstellung gekommen, wird er ein wichtiger Hebel für die Exposition (I, S. 26 ff., 260 ff., 273 ff., 282 ff.); Jaßfeld bleibt bis zum Schluß in halber Beleuchtung, ist jedoch wie Tillsen mehrfach Mittelsmann und zuweilen Träger auffrischender und zugleich mildernder Episoden. Herzog Adolf, im Urnolten ein vornehmer guter Mann, ist in der Umarbeitung ein gefährlicher Intrigant und als solcher ein scharf eingreifender Faktor; die Gräfin Konstanze, die erst ein beflecktes Opfer war, wird nun ein reines — sie wird gut, wie jener schlecht — und für den Helden doch verhängnisvoll. Der Graf Zarlin ist wenig mehr als die Operationsbasis für entscheidende Wendungen im ersten Bande. Der alte Förster, Agnesens Vater, ein gutherziger Mann von beschränktem Horizont, der, leicht zum Zorn geneigt, abnormen Vorgängen und Lagen nicht gewachsen ist. Der Barbier Wispel greift zweimal in den Gang der Ereignisse ein; zuerst, als er durch seine Dieberei Noltens Einführung in den Roman vorbereitet, und später, als er Larkens' Aufenthalt in der fremden Stadt dem Maler mitteilt, worauf dann jenes Selbstmord folgt.

Neben dieser Gruppe hebt sich eine andere heraus, die retardierend, mildernd wirkt; hierher sind zu rechnen der Baron von Neuburg, der Präsident v. K. mit seiner Tochter Margot, Noltens jüngste Schwester Nanette und der blinde Henni. Noltens älteste Schwester Ernestine könnte hier insofern in Betracht kommen, als sie die einzige war, die der eigensinnigen, engherzigen und hitzigen Gemütsart ihres Vaters ein ausgedacht kluges und darum nicht selten ausgleichendes Verfahren entgegenzusetzen wußte (I, S. 283). Während der Naturbursche Raimund und seine treue Jette mehr die Träger erfrischender Zwischenstücke und guter Nachrichten sind, nähert sich der meisterhaft gezeichnete Lörmer, der Stelzfuß, dem grotesken Zuschnitt Shakespearischer Narren-Philosophen; dagegen bringen der Pfarrer Amandus und seine Veranstaltungen eine, wenn auch schnell vorübergehende, Erheiterung und Erwärmung in das starrende Düster drohenden Unglücks.

V.

Bevor in die psychologische Charakteristik der Hauptpersonen eingetreten wird, sollen einige allgemeine psychologische Beobachtungen des Dichters zur Sprache gebracht werden, die auf den Selbstbeobachter ein Licht werfen. „Wenn der Mensch, von einem jähen Streiche des ungerechtesten Geschicks betäubt, sich allein betrachtet, so geschieht es wohl, daß plötzlich ein zuversichtliches, fröhliches Licht in unserm Innersten aufsteigt“ ꝛc. (I, S. 226); „Große Verluste sind es doch eigentlich erst, welche dem Menschen die hohe Aufgabe seines Daseins unwiderstehlich nahe bringen“ (II, S. 12 ff.); „Das Unglück macht den Menschen einsam und hypochondrisch, er zieht alsdann gern den Zaun so knapp wie möglich um sein Häuschen“ ꝛc. (II, S. 15); „Eine Sorge, die als schwacher Punkt zuweilen vor uns aufgestiegen und immer glücklich wieder verscheucht worden, pflegt uns tückischer Weise gerade in einem solchen Moment oft am hartnäckigsten zu verfolgen, wo alles übrige sich zur freundlichsten Stimmung um uns vereinigen will. Im heftigen Zugwind einer aufgescheuchten Einbildungskraft drängt sich schnell Wolke auf Wolke“ ꝛc. (II, S. 75). Um von weiteren allgemeineren Stellen abzusehen, weise ich auf die feine Beobachtung hin, die der Darstellung zu Grunde liegt, als der Präsident, nach Noltens Bekenntnissen, mit seiner Tochter, Nolten und Nanette abends im Zimmer sitzt. Der Schluß der Stelle lautet: „Die sonderbar verlegene Spannung der vier im Zimmer sitzenden Personen isolierte nun ein jedes auf seltsame Weise. Es war, als müßte jeder Laut wie im luftleeren Raum kraftlos und unhörbar von den Lippen verschwinden, ja, als verhinderte ein undurchdringlicher Nebel, daß eins das andere recht gewahr werden könnte“ (II, S. 239). Auch die beinahe symbolistischen Bemerkungen über Förstertöchter (II, S. 70) und die Wirkungen der Heimat (II, S. 136), sowie die sonderbar gekreuzte Liebesstimmung in Nolten (I, S. 297 f.) — ganz des Dichters eigener Fall — verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Ferner: Mit welcher Feinheit versteht der Dichter es seelisch zu begründen, daß Konstanze sich dem Maler bekennt (I, S. 155, 209) und sich des ganzen Liebesprozesses bewußt wird (I, S. 237 f.), ebenso, wie Elsbeths Mutter Loskine sich dem Geliebten offenbart (I, S. 331 f.). Auch auf andern Gebieten erweist sich der Dichter als Herzenskundiger, z. B. wie Noltens Vater seine Kinder

von dem unheilvollen Ausflug nach der Waldruine zurückerwartet: Immer rascher klappt er in Pantoffeln die Stube auf und nieder, ein übers andere Mal reißt er ein Fenster auf, von Zeit zu Zeit wirft er sich aufs Sofa, stößt ab und zu ein böses Wort halblaut heraus, greift dann mechanisch zu seinem Blasrohr ꝛc. (I, S. 301).

Bei der psychologischen Charakteristik der Hauptpersonen empfiehlt es sich aus praktischen Gründen, von Larkens auszugehen. Von wohlhabenden Eltern stammend, ohne sorgfältige Erziehung, hatte Larkens sehr jung die Universität bezogen, wo er ohne festen Plan fast ausschließlich ästhetische Studien trieb. Er wurde dann, ohne sich's lange zu überlegen, Schauspieler und hatte als solcher bedeutenden Erfolg. Bald aber wurde ihm sein Beruf lästig, der ihn, wie er meinte, in seiner lebhaften Neigung zur Poesie hinderte; den daraus entspringenden inneren Konflikten suchte er sich dadurch zu entziehen, daß er sich, von einer frivolen Schauspielerin verleitet, in einen Wirbel der verderblichsten Genüsse stürzte. Endlich ermannte er sich, raffte sich zu neuer Tätigkeit auf und erlangte eine angesehene Stellung in der Hauptstadt, wo er später mit Nolten bekannt wurde. Aber der bleibende Schade jener stürmischen Zeit war das Gefühl, körperlich und geistig zerrüttet oder doch dauernd geschwächt zu sein. Wenn er dem neu erworbenen Freunde seine inneren Qualen gestand und dieser ihn zu trösten suchte, wies er dies wohl mit den Worten zurück: „Das bischen, was noch aus mir glänzt und flimmt, ist nur ein magisches Vexierlicht, durch optischen Betrug in euern Augen vergrößert und gefärbt, weil sich's im trüben Hexendunst meiner Katzenmelancholien bricht." Freilich äußerte er seine Schwermut nur Nolten gegenüber, dessen frisches, unverdorbenes Wesen ihm wohl tat, dessen leicht erreg- und bestimmbares Naturell ihm alsbald eine Mentorschaft gestattete, die sein Selbstvertrauen hob. Und wenn der Schauspieler auch den maskierten Briefwechsel mit Agnes zunächst nur begann, um dem Freunde zu dienen, so bereitete jener seinem Herzen zugleich eine Genugtuung, „die in dem Zeugnis lag, daß er als ein vielversuchter Abenteurer sich dennoch mit unschuldiger Innigkeit an der eingebildeten Liebe eines so reinen Wesens erfreuen konnte, das er mit Augen nie gesehen hatte." In der einsamen Haft aber, in die ihn die Rache des Herzogs geführt hatte, brachen die alten Wunden wieder auf; er sah sich überdies als den Verderber des Freundes an und begann mit dem Gedanken zu spielen, daß dem Mann, durch Schuld und Jammer überreif, der Selbstmord die letzte Freistatt gewähre. Jedenfalls, das sah er wohl, müsse er einen andern Ort und andere Verhältnisse aufsuchen. Als er auf zwei Bewerbungen nach auswärts zu seiner

Ueberraschung ablehnende Antworten erhielt, fühlte er Lust und Mut für seinen Beruf geschwunden und meinte, nur durch Versetzung in einen einfachen und naturgemäßen Zustand sich körperlich und geistig neu aufbauen zu können (II, S. 20—25). Das erste, was er nun tat, war, an Agnes, gleichsam zum Abschied, zu schreiben, an Agnes, deren Liebe er wie ein Dieb genossen, vor der er die letzten, mühsam angefachten Kohlen seines „abgelebten Herzens" unter falscher Firma ausgeschüttet, indem er sich mit dem Gedanken schmeichelte, durch seine Briefe das teure Mädchen für sich zu erwärmen (II, S. 28). „Indem ich", schrieb er dann an Nolten, „deiner Liebe Rosenkränze flocht, meinst du, es habe sich nicht manchmal ein Dorn in mein eigen Fleisch gedrückt?" (II, S. 40). „Mein Leben, nach seinem besten Teil, hat nachgerade ausgespielt, ich habe angefangen, mich selbst zu überleben", „mir ist in meiner alten Haut nicht mehr wohl"; er müsse etwas Neues beginnen, das vielleicht nur eine neue Mummerei ist. „Fruchtet's nicht, nun so geruht wohl der Himmel, der armen Seele den letzten Dienst zu erweisen, davor mir auch nicht bange sein soll" (II, S. 39). „Es ist alle Schönheit von mir gewichen; die dürre nackte Wahrheit blieb mir allein, sie nur und — die Reue" (II, S. 41). Und als er den Freund beschwört, die Verlassene aufzusuchen, hofft er, daß sein elendes Leben, ehe er's ende, doch wenigstens noch so viel nütze sein könnte, zwei gute Menschen glücklich zu machen (II, S. 48f.). Bange Sorge und verwirrende Ahnungen begleiteten deshalb den Maler in die Zukunft, die schon belastet genug war (II, S. 51, 75f.). Und als Nolten dann durch einen Zufall den Freund wiedersah, „wie entstellt, wie verwandelt" fand er ihn (II, S. 155). Larkens entfloh und der Maler sah ihn nur als Leiche wieder; ein hinterlassenes Schreiben enthielt eine kurze nüchterne Rechtfertigung seiner längst vorbereiteten Tat, deren Ausführung durch Noltens Erscheinen beschleunigt worden. Mit überwältigender Schwere war da nämlich der Gedanke an eine zerrissene Vergangenheit auf das Haupt des Unglücklichen hereingestürzt; nun verzweifelte er, „zu demjenigen zurückzukehren, mit dem er in keinem Betracht mehr gleichen Schritt zu halten hoffen durfte" (II, S. 163). Während der Dichter an dieser Stelle die Vermutung, Larkens sei durch eine geheime Leidenschaft zu Agnes in den Tod getrieben worden (vergl. oben), nur mit vorsichtigen Einschränkungen als eine Sage bezeichnet, ohne sie bestimmt zurück zu weisen, legt er dem Präsidenten Worte in den Mund, die den Unglücklichen unserm Herzen wieder näher rücken, den geistvollen Künstler, dessen „Geistesflamme sich vielleicht vom besten Oel des innerlichen Menschen schmerzhaft nährte" (II, S. 166f., 168f.).

Schon bei Larkens' erstem Auftreten spricht der Dichter (I, S. 53) von dem vorzeitig verwitterten Aussehen des Schauspielers, läßt sich ihn selbst als einen nervösen armen Teufel bezeichnen und ihn von seinem Humor sprechen, der vom angenehmsten Grau bis ins satteste Schwarz gehe. Auf einem Blättchen, mit K. bezeichnet, das J. Klaiber zu seiner Schlußarbeit gebraucht hat,[1] weist Mörike auf Bemerkungen hin, „die, 1. Aufl. S. 42 f. stehend, man vielleicht zur Erklärung seines Selbstmordes irgendwo verwenden könnte", und auf Zettel J ist der Versuch gemacht, etwas „Aus Larkens' Tagebuch" (vergl. II, S. 37) zu skizzieren. Nimmt man nun all dies zusammen, so sieht man, mit welcher Sorgfalt, ja Sorge, der Dichter den Selbstmord des Schauspielers zu motivieren sucht. Und dazu hatte er allen Grund, da jener für die Oekonomie des Romans von entscheidender Bedeutung ist: hätte Larkens den Selbstmord nicht begangen, so würde Noltens Beichte bei Agnes nicht begründet genug sein; ohne diese Beichte aber wäre ihre Geistesverwirrung unverständlich, die durch Elsbeths Erscheinen zum Wahnsinn gesteigert wird. Aber schon die Andeutungen der Tat mußten den Maler verwirren und sein Verhältnis zu Agnes von vornherein wieder ungünstig beeinflussen. Um von weiterem abzusehen, kann schon so als unzweifelhaft gelten, daß Larkens' Selbstmord — bzw. die Andeutungen und Vorbereitungen dazu — der Haupthebel der Katastrophe ist. Daß der Dichter bei Larkens eine gewisse Neigung für Agnes annimmt, geht nicht bloß aus den früher bezeichneten Stellen hervor, sondern auch daraus, daß er der Verlassenen so wertvolle, mit Liebe ausgesuchte Geschenke macht, deren Anblick den Maler, der keine Ahnung davon hat, in eine verhängnisvolle Verwirrung der wiedergefundenen Braut gegenüber versetzt, die dann ihrerseits davon wieder irritiert wird. Gerade der Umstand, daß sie in ihrem Wahnsinn Nolten und Larkens verwechselt, liegt zum Teil in den Geschenken begründet, man erinnere sich nur der grünen Samtjacke, die sie in den Tod begleitet hat. Wie die Motive zum Selbstmord gekreuzt sind, so sind auch die Empfindungen des Schauspielers sonst durchaus gemischte: Ausschweifungen und darauf folgende Schwermut haben den von Anfang in seinen Neigungen Schwankenden, nicht sorgfältig Erzogenen, der im Umsehen einen Lebensberuf voller Gefahren ergreift, innerlich brüchig gemacht. Den neu gewonnenen Freund bringt er alsbald, wenn auch unbewußt, in eine gewisse Abhängigkeit von sich; indem er den falschen Briefwechsel, ein rechtes Schauspielerstück, beginnt, will er zwar dem Freunde helfen, merkt

[1] In der Stuttgarter Landesbibliothek. Hist. Q. 94.

schließlich aber selbst — Geck nennt er sich deshalb einmal —, daß für ihn auch etwas dabei herausgekommen ist, erkennt aber nicht, daß auch die beste Maskerade nicht die Basis für die Zukunft zweier Menschen sein kann. Wie er, ohne weiter zu überlegen, seinen Beruf ergriffen hat, so sieht er ihn bald als lästiges Handwerk an, um ihn zuletzt gerade dann über Bord zu werfen, als er zu seiner inneren Fassung seiner besonders bedurft hätte. Damit will ich diese Erwägungen abbrechen und meine Meinung dahin zusammenfassen: Larkens' Selbstmord nicht nur, sondern auch der Briefwechsel, sowie sein sonstiges Eingreifen in das Schicksal der Hauptpersonen ist auf das treffendste motiviert und dabei auf feine Weise angedeutet, daß die von Larkens ausgehenden Wirkungen die Katastrophe gerade herbeiführen helfen, der zu begegnen er, wenn auch auf seltsame Art, aus allen Kräften bemüht war.

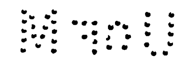
Theobald Nolten, in einem ländlichen Pfarrhaus geboren und aufgewachsen, erregte schon früh des Vaters Unwillen durch die Fratzengesichter, die er auf alles kritzelte, durch seine hexenhaften Karikaturen und sein grillenhaftes Wesen, das ihn stundenlang im Glockenstuhl sitzen, Spinnen zähmen und Münzen vergraben ließ. Des Vaters Unwille steigerte sich zur Besorgnis, als jenem immer deutlicher eine Aehnlichkeit zwischen seinem Sohn und seinem längst verschollenen Bruder Friedrich auffiel: wie dieser erschien ihm Theobald als ein überspannter Kopf, der immer von einem krankhaften Geist der Unruhe besessen, von einem Extrem ins andere fiel. Deshalb wollte er es unter keinen Umständen dulden, daß Theobald, wie Friedrich, Maler würde (I, S. 315, 310 f.). Als Theobald älter und verständiger geworden, legten sich wieder die väterlichen Bedenken, zumal der Junge seinem Gesichtskreis etwas entrückt wurde durch den Besuch einer benachbarten höheren Schule, von der er nur während der Ferien in das Pfarrhaus zurückkehrte. Ein besonders inniges Verhältnis bestand zwischen Theobald und seiner wenig älteren Schwester Adelheid (I, S. 283). Als der Fünfzehnjährige wieder einmal die Herbstferien zu Hause verbrachte, unternahm er mit jener einen Ausflug nach einer ziemlich entfernten Waldruine und traf dort mit einer Zigeunerin zusammen, die, wie sich bald herausstellte, die Tochter seines Oheims Friedrich war. Er wurde sogleich bei ihrem Anblick ohnmächtig, erholte sich aber bald unter der Behandlung des fremden Mädchens und betrachtete sie mit entzücktem Staunen; in einem Zustand zwischen Schlafen und Wachen ließ er es geschehen, daß die Fremde, Elsbeth mit Namen, seine Hände in die ihren schloß; und als sie zu ihm sprach: „Treue um Treue, Seele um Seele! — willst du so?“

nickte er ihr zu; darauf gab sie ihm feierlich einen Kuß, „den er im Taumel empfing und ebenso erwiderte.“ Nachdem die Fremde verschwunden und die Schwester aus dem Wald zurückgekehrt war, erzählte er ihr in höchster Aufregung den Vorgang mit dem Bemerken, jene sei dieselbe Person, die auf dem Bilde dargestellt sei, das der Vater auf dem Boden des Hauses in eine entlegene Kammer verwiesen habe. Dies Bild stellte die Frau des Oheims Friedrich vor, die er Zigeunern entführt und nach der Geburt eines Kindes, eben jener Elsbeth, durch den Tod verloren hatte. Jenes Bild nämlich war bei dem „mysteriösen Hang“ Theobalds dessen Ideal geworden, das im Wachen und Träumen ihm vorschwebte (I, S. 290—298). Da der Knabe geistig und körperlich so erschüttert war, mußte die Schwester ihn nach Hause fahren lassen. Nun hatte der Vater wieder über das Uebertriebene und Unnatürliche in Theobalds Wesen zu klagen: „wie war er angefochten heut um diese törichte Person! Wie aufgeregt und gleichsam exaltiert kam er nach Haus!“ (I, S. 315). Und so grenzenlos Theobalds Schmerz war, als er von Elsbeths Verschwinden aus dem väterlichen Hause hörte, sobald gelang es Adelheid doch, „den guten Jungen ganz allmählich zu ernüchtern“ (I, S. 316 f.).

Als bald darauf der Vater starb, kam Theobald während der Ferien zu seinem Paten, einem Förster, durch dessen Herrn, den Baron von Neuburg, er endlich seinen Plan, Maler zu werden, durchsetzte (I, S. 21 ff.). Indes auch auf diesem Gebiet bedrohte ihn seine teils grillenhafte, teils leidenschaftliche Einseitigkeit. Und noch ehe er sich von der Treulosigkeit seiner Braut, der Tochter seines Paten, durch den Augenschein unabweislich überzeugt hatte, gab er sich einer neuen Leidenschaft hin. Fein, zart, heftig, hingebend und liebebedürftig war sein Gemüt, wie der Dichter sagt, aber er war auch empfindlich, reizbar und zur Unzeit, wenn Laune und Leidenschaft hineinsprach, eigenwillig bis zur Verhärtung. Als Larkens sich erbot, für ihn nach Neuburg zu reisen und die Vorgänge, die zum Verlassen der Braut geführt hatten, mit größter Gewissenhaftigkeit zu untersuchen, damit Nolten wenigstens „einen reinen Abschluß, freies Feld“ vor sich habe, erhielt er zur Antwort: „Nein, nein — und wenn ihre Liebe im Bußgewand, unter Engelschutz mir entgegen weinte, ich müßte meine Arme sinken lassen“ 2c. Charakteren, wie Nolten, widerstrebt es eben, reinen Tisch zu machen; er konnte sich weder von dem Eindruck befreien, den Elsbeth einst auf ihn gemacht hatte — als Orgelspielerin schwebt sie durch seine Kunst, wie durch seine Träume —, noch gewann er es über sich, Tillsen, dem er seinen Lebensgang erzählte (I, S. 21 ff.), von Agnes etwas zu sagen und Larkens seine Liebe zu Konstanze

zu gestehen. Wie ihn Elsbeths erstes Erscheinen körperlich und geistig überwältigte, so stürzten ihn Larkens' Mitteilungen über den Briefwechsel ꝛc. in eine Verwirrung, deren Darstellung zu den psychologischen Meisterstücken im Roman gehört (II, S. 37, 43 ff., 48 f., 50 f.). Wie es ihm graute, der „schrecklichen Elsbeth“ wieder zu begegnen (II, S. 50 f.), so stürzten ihn seine Gedanken an Konstanze in neue Verzweiflung (II, S. 52). Es waren eben die „Gefühle von ängstlicher Halbheit“ (II, S. 51), denen er sich so oft preisgegeben sah. So eisenfest das Gemütshaus seines Vaters verschlossen war, so schwach gefügt war das seine; so hermetisch jener die Fugen seines Innern mit dem Kitte leidenschaftlicher Selbstsucht verwahrt hatte, so durchlässig war das Gemüt des Sohnes; krankhaft beides. Damals zwar hatte Nolten nicht einmal geduldet, daß Larkens der verlassenen Braut Schuld oder Unschuld an den Tag brächte, nun ging er selbst den Weg, der unterdes nicht gangbarer geworden war. Es ist dieselbe gefühlsmäßige, mit einem mystischen Hang versetzte Halbheit, die bald nach dem Wiedersehen mit Agnes sich wieder zeigt, die ihn bei dem zweiten Zusammentreffen mit Elsbeth bis zur leidenschaftlichsten Ungerechtigkeit führt. Zerschmetternd mußten auf ihn deren letzte Worte wirken, die der Wahrheit nahe genug kamen: „Warst du ihr (Agnes) ungetreu, ei sieh, dann bist du mir's doppelt gewesen.“ Es war unmöglich, daß ein solcher Mann so schwierigen, so unholden Geschicken mit Erfolg widerstehen konnte, der völlige Zusammenbruch, die geistige und körperliche Zerrüttung mußten der Schluß sein (II, S. 285 ff.); die Vision des blinden Gärtnerknaben (II, S. 290—292, 295—297) ist gleichsam die Widerspiegelung davon, gleichsam die Probe darauf, daß der Unglückliche noch im Tode im seelischen Machtbereich der gefürchteten, blutsverwandten „Zigeunerin“ sich befand. Und doch hat der Dichter es verstanden, auch diesen Helden unserm Herzen nahe zu rücken und seine Schuld, wie die des Schauspielers bei seinem Untergang mit dem Schleier wehmütigen Mitleids zu umhüllen.

Elsbeth (Nolten), die, wie gesagt, gleich nach ihrer Geburt die Mutter verloren hatte, wurde bis in das siebente Jahr auf dem Gute ihres Vaters, das nicht weit von dem Pfarrdorf des Bruders entfernt war, erzogen und dann von Zigeunern geraubt, bei denen einst auch ihre Mutter gewesen war. Die Nachforschungen des unglücklichen Vaters blieben für Jahre erfolglos (I, S. 313, 292). Der Geraubten aber war eine dunkle Erinnerung an ihre Jugend und Heimat geblieben, und die Sehnsucht nach ihr trieb sie zu wiederholten Fluchtversuchen. „Daß ihr Verstand gelitten hatte, ist sicher anzunehmen, wenn sich auch nicht so leicht behaupten



läßt, in welchem Grade dies der Fall gewesen" (I, S. 304); später wird sie geradezu als „die Verrückte" bezeichnet. Daß ihr Vater „von ihrer jammervollen Existenz" unterrichtet war und verschiedene Versuche machte, „sie in geordneten Familien an ein häusliches Leben zu gewöhnen", wird ausdrücklich bezeugt. Aber ihrer Freiheit beraubt, in der sie auch keine Ruhe fand, fing sie jedesmal an zu welken und ergriff wiederholt die Flucht, so daß man sie zuletzt ihrem unglücklichen Hang überlassen mußte (II, S. 302). Ihre zweimaligen Begegnungen mit ihrem Vetter Theobold, wie mit Agnes, haben jedesmal katastrophisch gewirkt. Unterstützt von einer imponierenden Schönheit, von einem erschütternden Gesang — „die Töne wirbelten und schlugen wie ein wild aufflatterndes schwarzes Tuch in die Luft" — und von ihrer verworrenen und verwirrenden Zigeunerweisheit, die sich zu Schicksalssprüchen zuzuspitzen pflegte, brachte sie bei Theobald, wie bei Agnes erschütternde Wirkungen hervor, da bei ihnen diejenigen seelischen Voraussetzungen vorhanden waren, die solche Wirkungen ermöglichen.[1] Der Dichter hat es verstanden, durch eine bis ins Einzelne gehende, tief durchdachte Charakteristik — ich verweise besonders auf die Stellen I, S. 290, 293 oben; 296 oben; 303, 305 f. — Elsbeth psychologisch verständlich und menschlich mitleidswürdig zu machen, ohne daß dadurch die Wahrscheinlichkeit der von ihr ausgehenden Wirkungen geschwächt wird, die, wie eben gesagt, an Voraussetzungen gebunden sind und bleiben, welche in Charakteren wie Nolten und Agnes sich stets finden werden. Inwiefern dies bei letzterer der Fall, ist noch darzulegen.

Als unter der Wärme der erneuten Liebe die Jugenderinnerungen, wie es zu geschehen pflegt, auch im Försterhause in Neuburg auftauten, erzählt Agnesens Vater einen Vorgang aus deren frühester Jugend, der besonders bezeichnend ist: Ein hochgestellter Freund des Försters, von langen Reisen zurückgekehrt, erzählte viel von diesen und hatte im stillen seine Freude an dem damals etwa achtjährigen Kinde, das, hinter dem Ofen strickend, aufmerksam zuzuhören pflegte. Eines Tages, als der Gast weggegangen war, kam sie plötzlich hervor, sah dem Vater scharf ins Gesicht und sagte, was da erzählt werde, sei nur Schein, es gäbe gewiß kein Wort Paris oder London; „ich soll wunder glauben, was alles draußen in der Welt vorgeht." „Ihr habt es nur erdacht und tut so bekannt damit, daß ich mir alles vorstellen soll" rc. Nolten

[1] Das erste Zusammentreffen Elsbeths mit Nolten I, S. 290 ff., das erste mit Agnes I, S. 77—80 und die Erklärung dazu I, 341—345; das zweite Zusammentreffen mit beiden II, S. 230 ff.

bemerkte zu dieser Erzählung des Alten ganz treffend, die Kleine habe sich offenbar als „Gegenstand einer Art geheimer Erziehungsanstalt" betrachtet (II, S. 82 ff.). Daß weder ein solches Mißtrauen,[1] noch ein solches Vorschieben der eigenen Person für ein Kind normal ist, liegt auf der Hand. Die Kinderpsychiatrie kennt solche pathologischen Züge bei psychopathisch Minderwertigen sehr wohl. Dem überspannten Selbstgefühl entspringt die bei Agnes vorübergehend hervortretende Unterschätzung ihres Wertes dem Bräutigam gegenüber, wobei sie jedoch in ihrem Selbstgefühl alles vermeidet, woran dieser jenes Gefühl der Unzulänglichkeit merken könnte (I, S. 83 f.). Während der Genesungszeit, nach einer schweren Erkrankung, die ihren ganzen Organismus erschüttert hatte, tritt Elsbeth mit ihrem rätselhaften Orakel an sie heran; um Theobald wiederzugewinnen, wußte jene mit ihrem scharfen Blick und ihrer Zigeunerweisheit die Situation wohl auszunutzen und stürzte die verhaßte Braut in ein Meer von Zweifeln, Befürchtungen und Irrungen. Dies hat der Dichter meisterhaft zu zeichnen verstanden. Schon nach den ersten Worten Elsbeths kam es tonlos unter Tränen von Agnesens Lippen: „Ja, so ist es, ja, so ist es! — O, hat es mir doch lang geahnt!" (I, S. 80 f.). Alsbald stellt sich bei ihr das Gefühl ein, „einer fremden, entsetzlichen Macht anzugehören"; „ihr Busen stritt mit hundertfältigen Schreckbildern, und ihre Phantasie war im Begriff, den Rand zu übersteigen. Sie hätte sterben mögen, oder sollte Gott das fürchterliche Gedächtnis jener Aussprüche von ihr nehmen, die sich wie Feuer in ihre Seele gruben." Auch die liebevollsten Trostworte waren ihr, gleichsam angeweht vom vergiftenden Hauch der Zukunft, wie getrocknete Blumen. Nachdem sie einen heftigen Fieberanfall überstanden hatte, erschien „was insgeheim in ihr arbeitete", „nach außen nur wie eine Anwandlung von Traurigkeit." Zuweilen suchte sie mit Festigkeit und Verstand, mit Vernunft und Religion den verderblichen Einflüsterungen ihres Inneren entgegenzutreten, aber ganz bald fiel sie wieder in Zweifel und Kleinmut zurück. Fast unerträglich wurde dieser Zustand durch die Qual des ihr auferlegten Schweigens. Dann raffte sie sich wieder auf, konnte sogar vergnügt ein paar Worte der Liebe an den fernen Bräutigam schreiben, aber auch ein solcher Aufschwung dauerte nicht lange. „Die schwermütigen Skrupel kehrten nur um desto angstvoller zurück, und ein solcher, alle Spannkraft der Seele ermattender Wechsel konnte nicht verfehlen, eine Epoche vorzubereiten, worin die geistige Natur des

[1] Als Mißtrauen geboten schien, beim Beginn des maskierten Briefwechsels, ist sie vertrauensselig.

Mädchens unterlag.“ Auf Wunsch des Vaters setzte sie ihren Musikunterricht bei dem Vetter Otto fort, dabei ging ihr „lebloses, brütendes Wesen sprungweise in eine zweideutige Munterkeit über.“ Zuletzt glaubte sie sich wirklich in Otto verliebt, und da dieser sich dafür empfänglich zeigte, wies ihn der Förster aus dem Hause. Die Mitteilung, die er Agnes davon machte, hörte sie mit einem „sonderbaren, geheimnisvollen Lächeln“ an und zeigte sich seitdem äußerlich ruhig und immer tätig im Hause, sonst aber spröde, verschlossen und für jede Zusprache unzugänglich (I, S. 81—91). Auf die Darstellung einzelner Züge, z. B. I, S. 93 f., 246, 249, 279 f.; II, S. 71, kann hier nur verwiesen werden. Sehr bezeichnend ist ihr Verhalten dargestellt, als ihre Hochzeit ins Auge gefaßt wird: äußerlich wie versteinert, fand sie sich von einer unerklärlichen Bangigkeit gepackt, von einer „Feuerpein der Angst verzehrt“ (II, S. 118, 126 f., 128, 132 f , 136 f.). Als sie Larkens' Selbstmord hörte, bewies sie bei allen Zeichen der aufrichtigsten Teilnahme „eine schöne, vernünftige Ruhe“, weil sie sich innerlich durch den Gedanken befreit fand, dieser schreckliche Vorgang sei die Erfüllung ihrer bösen Ahnungen. Da traf sie ein vernichtender Schlag: Noltens Beichte von seiner zeitweiligen Untreue und von Larkens' falschem Briefwechsel; zuerst trat bei ihr äußerlich eine eisige Ruhe ein, alsbald zuckte ein wiederholtes Grausen durch ihren Körper, bis sie, den Geliebten von sich stoßend, unter dem Rufe: „O unglückselig! unglückselig!“ in völliger Verzweiflung hinwegstürzte (II, S. 222 f.). Als aber Elsbeth kurz darauf sich von neuem zwischen sie und ihren Bräutigam drängte, ging die Verzweiflung in Wahnsinn über (II, S. 230 ff.). Und nun weiß der Dichter diesen Zustand nicht bloß durchaus zutreffend, sondern auch dichterisch darzustellen, indem er die grause Wirklichkeit mit künstlerischem Ebenmaß, mit mildernder Anmut umgibt. Der wirkliche und der maskierte Bräutigam, Nolten und Larkens, waren bei ihr in eine Person verschmolzen; Verkehr unterhielt sie nur mit dem blinden Gärtnerknaben, mit dem sie manchmal zum Klavier oder zur Orgel sang. „Weißt du auch“, fragte sie ihn einmal, „warum Theobald, mein Liebster, ein Schauspieler geworden ist?“ Damit er in verschiedenen Trachten sein und der „Heideläufer“ ihn deshalb nicht nachmachen kann (II, S. 247 f., 251 f.); der Vetter Otto erschien ihr als der verkleidete Nolten rc. So ängstlich sie darauf bedacht war, sich Nolten fern zu halten, so bestimmt verlangte sie eines Tages nach ihm. Er eilt zu ihr, findet sie ruhig im Bette; zweifelnd und prüfend sieht sie ihn erst an. Dann scheint sie ihn zu erkennen, drückt leidenschaftlich seine Hand an ihre Brust; er küßt sie zum letzten Male; denn schon funkelt frohlockend der Wahnsinn wieder

aus ihren Augen: „Was flüstert bei dir?“ fragt sie ängstlich, „ich höre zweierlei Stimmen, o Hilfe, zu Hilfe! Du tückischer Satan! Wie bin ich, wie bin ich betrogen!“ — „O Theobald! wärest du hier, daß ich dir alles sagte! Du weißt nicht, wie's die Schlangen mir machten! Daß man mir den Kopf verrückte, mir, Deinem unerfahrenen, armen, verlassenen Kind!“ Als Nolten hinweggestürzt, und Nanette bei ihr eingetreten war, wünschte sie sich „einen leichten Tod, recht sanft, nur so wie eines Knaben Knie sich beugt.“ „Siehst du“, sagte sie zuletzt mit dem holdesten Lächeln der Wehmut, „ich bin nur eben wie das Schiff, das leck an seiner Klippe hängt und dem nicht mehr zu helfen ist; was kann das arme Schiff dafür, wenn mittlerweile noch die roten Wimpel oben ihr Schelmenspiel im Winde forttreiben, als wäre nichts geschehen? Laß gehn, wie es gehen kann. Wenn erst Gras über mir wächst, hat's damit auch ein Ende“ (II, S. 272 ff.). Das hat sie dann mit einer Klugheit und Umsicht herbeigeführt, wie das bei Wahnsinnigen häufig genug ist (II, S. 281 ff.).

VI.

Die Charakteristik der vier Hauptpersonen ist deshalb so ausführlich gegeben worden, weil meines Erachtens dadurch die Frage entschieden wird, ob das Irrationale den Verlauf beherrscht oder nicht. Für den Schauspieler ist die Annahme bezeichnend, er könne durch einen solchen Briefwechsel dem getrennten Brautpaar zur Vereinigung und zum ehelichen Glück verhelfen; für Agnes ist es charakteristisch, daß sie von diesem frommen Betrug nichts merkt; für Nolten, daß er sich auf eine Brücke begibt, die einstürzen muß. Daß Elsbeth sich ihren ungetreuen Theobald wieder holen wollte, als sie ihn und seine Braut heimsuchte, ist deutlich genug, überdies ausdrücklich von Larkens ausgesprochen (I, S. 341—345, II, S. 42). Ihre Zigeunerweisheit konnte nur wirksam werden, weil bei Agnes die seelischen Voraussetzungen dafür vorhanden waren. Niemals hätten die Hexen in Shakespeares Macbeth mit ihrer sogenannten Weissagung auf Macbeth eine solche Wirkung ausüben können, wenn er nicht die entsprechende psychische Disposition dazu geboten hätte. Als Larkens dem Maler

zuruft (II, S. 42): „An dir ist es auf alle Fälle, mit der Tat das Orakel zu Schanden zu machen,“ fährt der Dichter fort: „Wer war unglücklicher als der Maler? und wer hätte glücklicher sein können, wäre er sogleich fähig gewesen, seinem Geist nur so viel Schwung zu geben, als nötig, um einigermaßen sich über die Umstände, deren Forderungen ihm furchtbar über das Haupt hinauswuchsen, zu erheben und eine kleine Uebersicht über seine Lage zu erhalten.“ Er bleibt eben, seinem Charakter entsprechend, sei es in Verwirrung oder Verstockung, sei es in Halbheit oder traumartiger Versunkenheit stecken. Erst als Agnes über die geplante Hochzeit außer sich geriet, fing Nolten endlich zu zweifeln an, ob eine Verbindung mit ihr zu einem „dauernden Glück“ für beide werden könne. Und so wenig Agnes sich über die Gründe klar war, aus denen sie Aufschub verlangte — „einer gemeinverständlichen Prüfung“ würden sie gewiß nicht standgehalten haben —, so wenig ließ sich Nolten durch jenes Vorgefühl zu einer klaren Ueberlegung führen; auch hier sank er wieder unter eine solche, in ein unklares Gemeingefühl, das ihm nichts anderes zu sagen hatte, als daß Böses und Gutes für sie beide „nur in einer Schale“ gewogen sein könne (II, S. 132—134). So wenig also in dem Romane von einem „fatalistischen“ Entscheidungsfaktor geredet werden kann, so wirksam tritt das Element des Unbewußten, des Unterbewußten in demselben hervor. Mörike wußte eben wie Goethe aus Erfahrung, daß geheimnisvolle Beziehungen zwischen dem bewußten und unbewußten Willen des Menschen bestehen; er fühlte sich wie Goethe im Zusammenhange mit dem Grund aller Einzelwesen; das Instinktive, das Intuitive im Menschen war beiden etwas Heiliges, zumal bei Kindern, die beide Dichter so liebten; in der Natur, ja bei Tieren versenkte sich Mörike am leichtesten in den Zustand, wo der Verstand zur Ruhe gegangen ist und das Unmittelbare aus der Tiefe aufsteigt. Darum ist im Romane diese Seite der Menschenseele nicht wenig kultiviert, und den Rationalisten antwortete er: „Ich wollte ein dunkles Zimmer bauen, und nun verlangt man, daß ich ein Fenster einsetze.“ Er hat es nicht eingesetzt und auch den letzten Teil der Vision am Schlusse stehen lassen, allen Angriffen, Bemängelungen und Hades-Konjekturen zum Trotz. Und so bleibt der Schluß wie er war, und er wirkt, wie Hermann Kurz gesagt hatte, „weltgerichtlich wie ein zweischneidig Schwert durch Mark und Bein.“

Wenn es auch nicht ausdrücklich von Fr. Th. Vischer bezeugt wäre, daß der Dichter seine reiche Jugend in den Roman geschüttet habe, so würden sich doch alsbald Beobachtungen aufdrängen, die auf dasselbe hinauslaufen; der Dichter hat nicht wenig

Züge seinem Helden geliehen, nur muß man sich auch hier hüten, einen Abklatsch der Natur zu suchen; Mörike hat eben aus seinen Selbstbeobachtungen einen Charakter gefügt, der seinen künstlerischen Absichten entsprach. Auch in dem Schauspieler finden sich Züge, die jener ihm von sich gegeben hat; vor allem ist es der Schalk, der sich über die Kannegießer, republikanischen Großsprecher und über die Auswüchse der damaligen Burschenschaft lustig macht und mit der Gelassenheit des Humoristen das Weltwesen ansieht; mit Mörikes Humor freilich ist es besser bestellt als mit dem des Schauspielers, er bewegt sich auf lichterem Grunde, als vom Grau zum sattesten Schwarz. Daß in Larkens auch Züge von Waiblinger und Rudolf Lohbauer stecken, wird nicht zu bezweifeln sein. Es ist allgemein bekannt, daß Elsbeth eine Art Abbild des wunderbaren Mädchens ist, das als Peregrina Mörikes Lebensweg mehr als einmal gekreuzt hat. Auch im Roman gehört sie zu seinen Lieblingsfiguren, und im September 1832 wies er Mährlen besonders „auf Elisabeth (so heißt sie im Urnolten) und ihr Schicksalsgewebe" hin, „was", schreibt er, „mir stets ein Hauptmoment im Ganzen war." Schon ihr Aeußeres ist entsprechend gezeichnet, ebenso Züge ihres Wesens und Lebens (I, S. 78, II, S. 234); es liegt in der Natur der Sache, daß der Dichter ihre Mutter Loskine analog gefaßt und dargestellt hat; z. B. I, S. 324 unten, 325 oben; 327 unten. Wieviel Aehnlichkeit weist Elsbeths ruheloses Leben mit jenem Urbild (II, S. 302); einige Züge der Peregrina finden sich übrigens auch auf Agnes übertragen. Wie tief der Dichter sich in die Parallele Nolten-Elsbeth und Mörike-Peregrina hineingedacht hatte, erhellt auch aus der Gleichsetzung künstlerischer Nachwirkung. Mörike schrieb einst an seine Schwester Luise, Maria Meyer (Peregrina) habe tief auf ihn eingewirkt, und zwar zu seinem Vorteile; Larkens bezeugt dasselbe für Nolten und Elsbeth: Das Erlebnis in der Waldruine habe „Jahre lang und eben nicht ungünstig auf die Vertiefung seines Wesens auch in künstlerischer Beziehung eingewirkt." Dem Biographen fehlt es aber auch nicht an weiteren Parallelen: Agnes und Luise Rau, z. B. II, S. 119 oben; Adelheid und Mörikes oben genannte Schwester Luise, z. B. I, S. 283 mitten; Nanette und seine Schwester Klara, z. B. II, S. 140, 209 unten; der Pfarrer Amandus und L. Bauer. In dem „Glücksmann", dem Präsidenten v. K., steckt vielleicht Justinus Kerners Bruder, der Präsident von Kerner, dem Mörike auch zuerst den Roman widmen wollte. Auch manche Einzelheiten des Romans finden in Mörikes Leben ihre Parallele: Die Geschichte von dem Staren des Hofrats (I, S. 246 f.), dem alten Erdglobus, der Katze und

dem alten Haspel, die Grimm-Diderotsche Lektüre und die Verehrung für Garrick (I, S. 142 ff.); Noltens Erzählungen aus seiner Knabenzeit (II, S. 78—81) und von der Orplidwelt (I, S. 149 ff.)[1] sind ganz unmittelbar übertragen. In meiner Biographie, die noch andere Beispiele bringt, habe ich auch auf die Parallelen seelischer Zustände in Noltens und des Dichters Leben hingewiesen (S. 101—103, 105 f., 109 f.); es sind namentlich komplizierte, zum Teil abnorme innere Vorgänge, die nur aus Selbstbeobachtungen und eigenen Erfahrungen heraus künstlerisch dargestellt werden können, z. B. II, S. 43—47; auch die zum Teil natursymbolische Szene (II, S. 120 f.) gehört dahin. Wo Mörike Naturschilderungen oder ähnliches gibt, handelt es sich immer um ganz bestimmte Gegenden und Lokalitäten. Das alte Waldschlößchen, von dem die Rede ist (I, S. 40 unten, 42 unten), scheint das im Park der Solitüde gelegene Bärenschlößchen, einer seiner Lieblingsorte, zu sein; die Szene auf der Heermühle (II, S. 45) ist zweifellos lokalisiert; die Reise nach Neuburg (II, S. 56) kann man auf der Karte verfolgen — Mörike zeichnete sich selbst Karten mit den Einzelheiten des Geländes — bis zu den Waldenburger Bergen, von denen man zur Hohenloheschen Ebene hinabsteigt, da nämlich ist Neuburg und Halmedorf gelegen gedacht; mit dem Geigenspiel ist, wie Mörike in einer Anmerkung der ersten Auflage selbst angibt, der Geigersbühl bei Groß-Bettlingen, unweit Nürtingen, gemeint, und die Beschreibung dieser Landschaft (II, S. 103) entspricht in wesentlichen Punkten der in den Gedichten (S. 293); die Kirche und der Kirchhof in Neuburg (II, S. 60 ff.) spiegeln deutlich genug Bernhausen wieder. Treten wir mit Nolten in die kleine Kirche mit ihrer „geringen Ausstattung", so fühlen wir mit dem Dichter seine Jugendjahre vorüberziehen, deren Mittelpunkt Klärchen Neuffer war; für Nolten ist es Agnes, die der Kanzel gegenüber als Kind auf dem Stuhle saß, der noch da stand; wir finden mit Nolten-Mörike auf der Emporbühne das alte Bleistiftzeichen, das er einst, „gleichsam als Frage an die Zukunft", hingekritzelt hatte. Und nun zum Kirchhof. Gemeint ist damit nicht der jetzt sog. alte Kirchhof in Bernhausen, sondern der dem Pfarrhaus gegenüber liegende Platz um die Kirche, der in Mörikes Jugend noch Kirchhof war. Da steht noch die Mauer, die auf der einen Seite etwa in der Hälfte ihrer Höhe ein breites fortlaufendes Gesimse bildet (II, S. 63, oben), da sieht Nolten nun seine Agnes sitzen, wie der Dichter einst sein Klärchen, von da strömte der Veilchenduft herüber, der sich „mit den frühen Gefühlen

[1] Diese Erzählung ist in der „Iris" S. 175 ff. behaglicher und deshalb meines Erachtens ansprechender.

einer reinen Liebe vermischte“, da spielte sich auch die malerische Szene mit dem Storch ab (II, S. 64). Es ist seine Jugendliebe, sein Jugendentzücken, die aus des Dichters Darstellung sprechen.

Im ersten Buche ist bereits darauf hingewiesen worden, daß Mörike auch im Roman seine künstlerischen Ausdrucksmittel, überall genau dem Sinn und Zweck angepaßt, mit Meisterschaft gebraucht; die Sprache der auftretenden Personen, ihr Stil, enthält zugleich einen wesentlichen Teil ihrer Charakteristik. Mag man den Erzählungen des lebens- und menschenkundigen Schauspielers lauschen, oder dem schlichten Tagebuch Agnesens, oder der teils rauschenden, teils stürmischen, teils selbstironisierenden Darstellung im Diarium des Oheims: der Erzähler, der Schreibende steht in seiner Eigenart vor uns. In den oben skizzierten Szenen in Neuburg hören wir des Dichters Herz schlagen, wir schauen mit ihm nach den alten lieben Orten, wir freuen uns des Wiedersehens, wir ahnen das Verhängnis, wir fürchten mit den Wiedervereinten Elsbeths Erscheinen, wir überlassen uns der friedevollen Anmut der Alexis-Brunnen-Legende, wir finden uns von der Wucht der letzten Schicksalsschläge mit getroffen, wir werden hingenommen von der Vision, die unser ganzes Innere erfaßt und gleichsam in der Schwebe hält: Der „Wanderlust der Seele“ geschieht hier genug und übergenug.

Beobachtet man nun die Technik des Stils, so bemerkt man, wie der Dichter hier vielfach zu denselben Mitteln greift, die für seine Lyrik bezeichnend sind: unmittelbare Belebung des Inhalts, mittelbare, durch Vergleiche, angedeutete, wie ausgeführte, starke Redebelebung durch Figuren aller Art, stimmungsvolle Empfindungsausdrücke, starke Verwendung des Inhaltsbeiworts, volksmäßige Wendungen und Wörter und nicht wenige syntaktische Besonderheiten. In der sprachlichen Ausdrucksweise treten wieder seine Lieblinge hervor: mit Eins, billig, geruhig, bedeutend, gelassen, angenehm 2c., sowie die früher bereits erwähnten Verbindungen, die zuweilen an Goethe erinnern, aber zweifellos zum Teil auf den Zeitgebrauch zurückzuführen sind.[1]

Zum Schluß bedarf es noch einer kurzen Entstehungsgeschichte des Romans, sowie eines Vergleichs der beiden Ausgaben.

Mörike hat die Arbeit bereits 1828, in dem dichterisch so reich gesegneten Jahre, als Novelle begonnen, und zwar mit dem erklärenden Zusatz, „ein Stück aus dem Leben eines (imaginierten) Malers“. „Das Ding“ sollte in einem von ihm geplanten Almanach erscheinen, denn „in der leichtfertigen Almanachsgestalt“,

---

[1] Vergl. Ilgenstein a. a. O. S. 109 f.

meinte Mörike damals, „wird es weniger geeignet sein, ein Vorurteil, einen Maßstab für etwa künftige Versuche für mein Talent überhaupt abzugeben.“ Allein der Almanach kam nicht zu stande, und so erschien das Buch im August 1832 in Stuttgart bei Schweizerbart unter dem Titel „Maler Nolten, Novelle in zwei Teilen von Eduard Mörike. Mit einer Musikbeilage“. (I. Teil bis S. 324; II. Teil, S. 325—640). Wenn auch die Aufnahme im ganzen eine günstige, bei Mörikes Freunden eine enthusiastische war, so konnte Vischer doch 1839 konstatieren, daß der Roman sieben Jahre in unverdientem Dunkel geblieben sei. Dies blieb auch nach dessen berühmter Rezension noch Jahre lang so. Der Plan einer Neubearbeitung, mit dem Mörike sich 1850 trug, trat deshalb wieder zurück. Endlich begann die Nachfrage stärker zu werden, als nur noch wenige Exemplare vorhanden waren; einen Wiederabdruck gestattete der Dichter aber unter keinen Umständen, meines Erachtens mit Recht (vergl. meine Biographie S. 191, 194 f.). Ende der sechziger Jahre war endlich die Umarbeitung so weit vorgeschritten, daß der Roman in seiner neuen Gestalt Frühjahr 1869 erscheinen sollte (vergl. meine Biographie S. 221 und 223). Es ist wahrscheinlich, daß das in Weimar befindliche Manuskript, das zum größten Teil von der Hand seiner Frau, zum geringeren von der seiner Schwester Klara, zum kleinsten von einer andern geschrieben ist, diese Umarbeitung des ersten Teiles, denn darum handelt es sich immer, bietet. Aber dem Dichter war noch nicht genug geschehen, er besserte uud besserte, bis ihn der Tod abrief. Kurz bevor seine Krankheit die tödliche Wendung nahm, sagte er zu seiner Schwester: „Die größte Schwierigkeit habe ich nun hinter mir, das übrige, wie es werden muß, liegt klar vor mir, und ich freue mich recht auf diese Arbeit.“[1] „Besonders schwierig“, bemerkt Klara dazu, „schien ihm die Frage, in welcher Weise er Larkens von der Liebe Noltens zu Konstanze in Kenntnis setzen solle. Plötzlich, während er eine kleine mechanische Arbeit verrichtete, kam ihm der lichte Gedanke und er diktierte mir ihn auf beifolgendem Blättchen.“ Der Wortlaut ist aufgenommen II, S. 5 f. von „Ich danke dir — in die Augen beißt.“ Dieser Wortlaut findet sich auf zwei Zetteln gleichlautend, von denen einer in Stuttgart, mit A bezeichnet, einer in Weimar liegt. In einem folgenden Briefe (vom 3. 4. 76) übersendet Klara dem Verleger Weibert, damaligem Inhaber der Firma Göschen, ein Blatt,[2]

[1] Klaras Brief an Weibert: Stuttg. Bibl. Hist. Q. 94.

[2] Das Original fehlt in Stuttgart, wo nur eine Abschrift von Klaibers Hand; in Weimar enthält ein Zettel von Mörikes Hand mit geringen Abweichungen den Traum. Auf dem Zettel K. findet sich folgende Bemerkung von Mörikes Hand: „Elisabeth auf dem Turm ein-

auf dem Mörikes Traum steht, den er im Roman eingeschoben haben wollte. Dies hat Klaiber mit feinem Verständnis II, S. 227 ausgeführt, indem er eine Wundergeschichte aus dem Urnolten, einer Aeußerung Mörikes entsprechend, entfernte. Der schwerste Stein des Anstoßes, die Auseinandersetzung mit Konstanze, wurde durch zwei Zettel beseitigt, die Klaiber passend eingeschoben hat, II, S. 8 unten: „umarmend — zu leiden haben" und S. 51 f.: „Empfangen Sie — in ihr Herz geschlossen"; der letzte Zettel ist in Stuttgart bei Klaibers Rechenschaftsbericht (H. Qu. 94) dreimal vorhanden. Der erklärende Zusatz über Larkens' „Entäußerung von seiner bisherigen Lebensweise" 2c. (II, S. 24 m.) ist von Klaiber nach Mörikes Angabe gemacht, desgleichen die Ablehnung seitens zweier Theaterdirektoren und andere Punkte, die Larkens betreffen.[1]

Drei Wochen vor seinem Tode hatte Mörike dem Verleger ausdrücklich gesagt,[2] der Nolten sei so gut wie fertig, der zweite Teil sei nur noch abzuschreiben 2c. Wie Mörike auch sonst Personen, die im Roman ihre Schuldigkeit getan, verschwinden lasse, meint Weibert, so könnte es auch mit dem Herzog geschehen, und über Konstanze genüge eine kurze Andeutung.

Mörike selbst hatte einmal Paul Heyse als den genannt, der den redaktionellen Abschluß vornehmen sollte, aber dieser lehnte wegen „Krankheit" ab,[3] bis sich J. Klaiber, ein Neffe W. Hauffs, nach langem Sträuben bereit finden ließ, die letzte Hand anzulegen. Was fand er nun vor? Zunächst ein von Mörikes Hand sauber und schön geschriebenes Manuskript, das nur wenig Korrekturen aufweist und bis I, S 346, letzte Zeile unten „zur Sprache" reicht. Dies Manuskript befindet sich in Marbach; dazu gehörte „eine diplomatisch genaue Abschrift des darauf folgenden Stücks I, S. 346 „Larkens hatte" bis II, S. 4 „zu unternehmen übrig"; das Original dieses Stücks befindet sich in Weimar; der mittlere Absatz auf II,

---

zuführen, wird deshalb nicht gehen, weil es ihrem unstäten Temperament doch nicht entspricht, sich so lange mit solcher Stetigkeit in einer angenommenen Rolle bewegen zu können, und weil man ihr nicht zutraut, daß sie sich in solcher Nähe von Nolten befinden sollte, ohne ihm ein Zeichen ihrer Leidenschaft zu geben und sich irgendwie zu verraten. — Zudem ist ihr Erscheinen hier für den Gang der Handlung eigentlich von keinem Wert."

[1] Vergl. Blatt B; auf demselben steht auch ein Brief des Hofrats an Nolten vor dessen Abreise, der nicht benutzt ist. Auf Blatt G schreibt Mörike: „Nach der ursprünglichen Fassung des Romans schreibt Larkens das Orplider Schattenspiel ausdrücklich mit Beziehung auf den König Nikolaus und die Prinzessin Viktoria. Insofern für die Zuschauer wirklich die persönliche Deutung nicht allzu fern lag, erscheint die Aufführung vor einem Kreise von Hofleuten als eine Unschicklichkeit, die sich ein kluger Mann nicht beigehen lassen sollte. In der neuen Bearbeitung wird nun das Stück im wesentlichen als eine ältere Erfindung ohne allen Bezug auf jene zwei Persönlichkeiten eingeführt; was dahin denkbar wäre, ist also nur zufällig. Da aber bei Vergleichung der beiden Könige das Aehnlichkeitsmoment der Alterslast, als bloßer Zufall angesehen, sehr unwahrscheinlich wäre, so darf dasselbe nicht hervorgehoben werden, wie es Band I geschieht."

[2] Weiberts Brief an Klara vom 22. 3. 76.

[3] Hemssen an Klaiber 15. 3. 76. Auch von L. Pfau und E. Kuh war die Rede gewesen.

S. 4, der sich an jenes Stück anschließt, von „Von diesen Sorgen" bis „Lage zu entdecken" stand zweifellos auf einem Zettel, den ich nicht habe auffinden können. Die folgenden 2½ Zeilen „Mit den fröhlichsten — wundern sollst" stehen mit Bleistift geschrieben am Ende des zuerst genannten Manuskripts des ersten Bandes; die folgenden 12 Zeilen sind nach der Anweisung, die Mörike auf Blatt C (siehe oben) gegeben hat, aus einer Stelle des ersten Bandes erster Auflage zusammengestellt. Dann folgt bis S. 6, Zeile 11 der bereits bezeichnete Wortlaut des Blattes A; das folgende Stück bis S. 10, Zeile 6, ist nach Mörikes Anweisungen bezw. Zetteln von seiner Hand mit Benutzung der ersten Auflage, S. 327—330, zusammengestellt. Von da ab folgt der Text im wesentlichen, wie er aus Mörikes Korrektur der ersten Auflage hergestellt ist.[1] Der Anfang des zweiten Bandes ist — wohl aus technischen Gründen — insofern verschoben, als er nach einer Bemerkung Mörikes im korrigierten Urnolten — im Stuttgarter wie im Marbacher Exemplar — mit II, S. 26, „Nach wenigen Tagen" beginnen sollte. Der mittlere Absatz II, S. 42, „Zum Ueberfluß — zu Schanden zu machen", derim Urnolten fehlt, steht auf einem Zettel von Mörikes Hand (in Marbach). Indes lassen sich auf Grund des vorhandenen Materials auch so nicht alle Differenzen zwischen Klaibers Schlußredaktion und Mörikes korrigierten Handexemplaren erklären; ich hebe unter Beiseitelassen unbedeutender Varianten, S. 97, 134, 174, zwei Stellen hervor: S. 118, Zeile 7 von unten, „und Raimund — heranzuziehen hoffe"; also 3¼ Zeilen ersetzen hier zwei Seiten im Urnolten, die aber von Mörike nicht korrigiert oder gestrichen sind; sodann die Lörmer-Szene der ersten Auflage, S. 513 f. Dies Meisterstück von Shakespeareschem Schnitt ist nicht vom Dichter gestrichen worden.[2] Der letzte Satz im Roman, der im Urnolten über Konstanzens Schicksal Auskunft gab, ist von Mörike gestrichen und auch von Klaiber nirgends durch eine beiläufige Bemerkung ersetzt, meines Erachtens mit Recht. Der Versuch, den Mörike in seinen Handexemplaren gemacht hatte, den Roman in drei Teile zu zerlegen — der zweite sollte mit I, S. 213, der dritte mit II, S. 55 oder 94 beginnen — ist nicht durchgeführt worden. Aus all diesen Angaben geht hervor, daß der neue Nolten Mörikes Arbeit ist, und zwar eine lange, mühevolle und, wie gleich gesagt werden mag, erfolgreiche. Der Herausgeber rühmt, im Vergleich mit der ersten Auflage, „die lichte Klarheit und Ruhe

---

[1] Das Manuskript von I, S. 139: „Er fand den alten Herrn — verplaudern" (S. 141) liegt in Weimar.

[2] Ob Klaiber mündliche Informationen darüber hatte, ist mir nicht bekannt.

der Entfaltung, den still ordnenden und überschauenden Geist, und vor allem den natürlichen Adel der Sprache", die durch ihr Ebenmaß und ihre lebensvolle Bewegtheit den ersten Teil des Romans „unzweifelhaft den klassischen Werken unserer künstlerischen Prosa zugesellt." Indes steht der zweite Teil nur an ganz wenig Stellen, wo man des Dichters nachbessernde Hand vermißt, nach meinem Gefühl dem ersten nach.

Was die Umgestaltung der beiden Personen, des Herzogs und der Gräfin, betrifft, so ist das nötige hierüber schon gesagt. Was sonst den Inhalt angeht, so tritt überall das Bestreben des Dichters hervor, die Elemente zurückzudrängen, die als „fatalistisch" gelten könnten, die in den Personen liegenden psychologischen Ent- und Verwickelungsfaktoren dagegen mehr herauszuarbeiten; von durchschlagender Bedeutung sind in dieser Beziehung die schon mehrfach hervorgehobenen Stellen I, S. 341—345 und II, S. 42 mittlerer Absatz. In der ersten Auflage (S. 102) erschien der Gräfin die Orgelspielerin im Traum und ruft ihr zu: „Konstanze wird auch bald die Orgel mit uns spielen"; diese Stelle fehlt in der Bearbeitung, in der auch die persönlichen Begegnungen Elsbeths und Konstanzens beseitigt sind. Das erste Zusammentreffen Noltens mit Elsbeth in der Waldruine ist in der Bearbeitung bis in die Einzelheiten genau dargestellt, die durchweg eine natürliche Erklärung zulassen. In der ersten Ausgabe wird der Hauptteil des Gesprächs zwischen Theobald und Elsbeth erst später in der reflektierten Auffassung des ersteren wiedergegeben, nach der die Vereinigung beider an ein „geheimnisvolles Band", an eine „wunderbare Naturnotwendigkeit" geknüpft scheint. In der Bearbeitung tritt Elsbeth überall deutlicher als eine durch seltsame Lebensschicksale, erbliche Belastung und ein leidenschaftliches Gefühl von Liebe angetriebene halbirre Unglückliche hervor. Daß Mörike die „Vision" (II, S. 292, 295—297) auch später nicht zu den „fatalistischen" Elementen der Erzählung rechnete, erhellt meines Erachtens schon daraus, daß er sie in den Handexemplaren unberührt ließ. Schwerlich jedoch hätte er die Andeutung wiederholt, die er noch vor dem Erscheinen der ersten Auflage einmal geäußert hatte, es sei Noltens Verhängnis, das ihn auch jenseits des Grabes an Elsbeth, „die Geliebte seiner frühen Jugend" gekettet haben wolle. Was ich früher von dem Gedichte „Die Elemente" zu sagen hatte, kann hier wiederholt werden: Zur Zeit der ersten Abfassung lag die Schicksalsidee in der Luft, der fatalistische Jargon legte sich leicht über die Gedanken, die im Grunde etwas anderes sagen sollten; auch Goethes Romane bieten dafür Beispiele genug. Wir haben auch hier, wie es zu allen Zeiten war, den Fall, daß Irrtümer der Zeit, wenn nicht

in Wirklichkeit, so doch dem Scheine nach, Irrtümer auch solcher Männer werden, die sonst ihre Zeit weit überholt haben. Wie manche Schwächen in der Komposition, manche Besonderheiten im Stil den Tribut darstellen, den selbst große Dichter an ihre Zeit entrichten, so ist es auch mit den „fatalistischen" Elementen im Urnolten. Das ist schon Grund genug, diesen in den literargeschichtlichen Apparat zu verweisen und Mörikes Umarbeitung, den neuen Nolten in die vorderste Reihe unserer epischen Prosadichtungen zu stellen.

Viertes Buch.

Dramatisches und Uebersetzungen.

Schlusswort.

Dramatisches.

I.

Wie Gottfried Keller, hielt sich auch Mörike für einen Dramatiker, nur hat dieser den dramatischen Traum schneller ausgeträumt als jener. Weshalb Mörike kein Dramatiker war und werden konnte, habe ich im ersten Buch auseinandergesetzt. Ich beschränke mich hier also auf eine Uebersicht über seine dramatischen Pläne und auf eine kurze Besprechung der Stücke, die in dramatischer Form noch erhalten sind; das sind zwei Dramolette, von denen jetzt eins gedruckt ist, das Schattenspiel „Orplid", das, wie bekannt, in den ersten Band des Romans aufgenommen ist, die Oper „Die Regenbrüder" und ein ungedrucktes Festspiel „Das Fest im Gebirge".

Der erste dramatische Plan, von dem wir meines Wissens Kenntnis haben, ist ein „Trauerspiel", in dem er seiner Peregrina-Leidenschaft künstlerisch Herr werden, durch das er sich, wie wir das ja auch von Goethe wissen — diese Materie vom Leibe schreiben wollte. Nachdem er den festen Entschluß gefaßt hatte, jeden, auch brieflichen Verkehr mit Maria Meyer aufzugeben, schreibt er von Tübingen am 26. Januar 1824 an seine Schwester Luise, seine Vertraute auch in diesem Falle: „Ich habe so etwas am Herzen ..., das ich wie ein werdendes oder schon gewordenes Kind meines Herzens mit mir trage, seit ungefähr vier Tagen ihm zum erstenmal recht deutlich an die schlagende, lebenswarme Seite fühle, wie an meine eigene. — Würde mir das vielleicht auch genommen werden? — Ich habe gefunden, daß vor allem eine weitläufigere Dichtung not tut, darin ich endlich mich niederlegen will ..., in jedem Fall beginne ich ein Trauerspiel zu schreiben auf den Sommer, wozu mir fürs erste die Fabel (mehr Nebensache) ziemlich klar geworden." Dieses Peregrina-Trauerspiel hat er im Laufe des Sommers voll-

1824

endet, dann aber verbrannt, wie aus dem Briefe hervorgeht, den er am 20. November 1824 an L. Bauer schrieb: „Ich habe mein Trauerspiel vollendet, aber beim ersten Durchlesen desselben schien es mir, als hätte ich nicht die ganze Höhe meiner Ideen erreicht, deswegen verbrannte ich es.“ Am folgenden Abend las Mörike dem Freunde „die zurückgebliebenen Reste“ vor, welche dieser in seiner enthusiastischen Art „zu dem herrlichsten“ rechnete, „was die Dichtkunst je geschaffen hat.“ Auch diese Reste sind nicht mehr vorhanden. In das Ende seiner Studienzeit fallen die oben erwähnten beiden Dramolette, auf die ich noch komme. Als er Ende 1826 seine Vikariatzeit begonnen hatte, schrieb er Ende dieses oder Anfang des folgenden Jahres eine Posse, 1826 „Verlegungsposse“ genannt, die jedoch nicht gedruckt wurde und nicht erhalten ist; was wir darüber wissen, habe ich in meiner Biographie (S. 69 f.) mitgeteilt. Februar und März 1827 arbeitete 1827 er wieder eifrig an der „angefangenen Oper Ahasverus“, von der nur der Chor jüdischer Mädchen (Gedichte S. 95) erhalten ist (vergl. meine Biographie S. 70, 75). Auch ein „Alcibiades“ gehörte unter die „poetischen Produktionen“, die er im Sommer dieses Jahres erwog (vergl. meine Biographie S. 71). Den Gedanken an eine dramatische Bearbeitung der Faustsage gab er schnell wieder auf. Im Sommer 1827 schrieb er für seinen Freund Hetsch den Text zu einem Singspiel, den er aber liegen ließ, weil jener gegen die Abrede den Namen des Dichters genannt hatte (vergl. meine Biographie S. 73 und 234). Erhalten ist meines Wissens auch hiervon nichts. Sehr stark beschäftigt hat dagegen die Hohenstaufentragödie den Dichter, auf die ihn L. Bauer geführt hat; zunächst war es König Enzio, den er zum Mittelpunkte einer Tragödie im großen Stil machen wollte. Erhalten ist auch davon nichts (vergl. meine Biographie S. 78 und 85).

In dem Teil des Nachlasses, den mir Mörikes Familie überlassen hat, befindet sich auf 14 Quartseiten ein satirisch-allegorisches Dramolett, das ich zum Teil in meiner Biographie (S. 41 ff.) veröffentlicht habe. Da eine Ueberschrift fehlt, bezeichne ich das 1825 Stück mit „Die umworbene Muse“. In der ersten Szene tritt „ein Fruchthändler“ auf und eröffnet den Zuhörern in 33 meist jambischen Reimpaaren seine Heiratspläne. Es ist „ein reiches Weib von seltenem Vermögen“, nach dem sein Verlangen steht. Leider habe sie sich mit einem armen Teufel, gemäß einem Versprechen, verbunden. „Uebrigens ist ein seltsam Dunkel“ auf dem Verhältnis, auch weiß kein Mensch, „von wem die Kind“. Das sind vier Lümmel, mit denen sie draußen auf dem Lande „ein sonderbares Schloß“ bewohnt, während der „Hausherr“ die

Oekonomie besorgt und Bier braut, und die edle Frau den Bierlümmeln „eigene Schulen hinsetzt". „Ihr Vormund, der Minister", will jetzt der „Kegelfuhr" ein Ende machen. Da er sich verbindlich gemacht hat, „für die Erziehung aufzukommen," verlangt er jetzt, sie solle mit den Buben in die Stadt ziehen, und da sie da Dach und Fach habe, „gibt er ihr eben mich zum Mann"; dabei werde er ein reicher Mann werden.

Im zweiten Auftritt erscheint jene edle Frau, Musa genannt, mit ihren Buben, die auf Steckenpferden angeritten kommen und von Renommierpfeifen, Tabaksbeuteln, Biertrinken, Couleuren und Ehrengerichten schwärmen; auch „spielen sie mit — Sand". Alles geschehe für „Deutschlands Freiheit", für „Recht und Treue"; ihr „Eid" verbiete ihnen jedoch, mehr zu sagen. Als Musa fragt, „was lehrte man euch heut?" tritt eine verlegene Pause ein, und es beginnt in Tieckscher Art „ein Zwischengespräch unter den Zuschauern", den Professoren und Studenten, welches weder für jene noch für diese schmeichelhaft ist; als aber die Mutter ihre Sprößlinge zu examinieren anfängt, werden zwei Fremde angemeldet, die sogleich eintreten. Es sind der Fruchthändler und „ein Belésprit", der für jenen den Freiwerber machen soll, bei dem folgenden läppischen Gespräch aber alsbald in einen Lachkrampf fällt und aus dem Zimmer stürzt. Als dann der Fruchthändler in seiner plump-vertraulichen Art seinen Antrag zu machen beginnt, tritt der „Hausherr" dazwischen; beide überbieten sich nun in den Diensten, die sie Frau Musa und ihren Söhnen erweisen wollen. Zuletzt rückt der ungebetene Freier damit heraus, daß der Vormund-Minister nun einmal wolle, jene zögen in die Stadt, denn die Vorteile lägen doch auf der Hand: „Der Einfluß der Sitten, der gebildeten Gesellschaft, des Theaters, Unterdrückung des schädlichen Gemeingeists, die unmittelbare Nähe des Militärs, weil die Kinder doch manchmal unartig sind" ꝛc. Nachdem die beiden Rivalen handgemein geworden und zur Türe hinaus sind, beklagt Musa in 24 Jamben ihr Geschick, das sie um alles zu bringen scheine, was ihr lieb und vertraut sei.

Es liegt auf der Hand, daß sich die Satire hauptsächlich gegen die damalige Tübinger Burschenschaft, aber auch gegen die Charakterlosigkeit mancher Professoren richtet; die platte Habgier des Philistertums und die kurzsichtige Handlungsweise der Regierung werden nicht minder gegeißelt.

Der Hausherr, Vater heißt er nicht, vertritt als dunkler Ehrenmann und braver Bierbrauer die ökonomische Seite des Musenhaushalts, in dem das Bier keine geringe Rolle spielt. Dem altmodischen (Tübinger) Spießbürger mit sentimental-poetischen

Anwandlungen, an den Musa durch das Herkommen sich gebunden weiß, stellt der Dichter den modernen, ebenso platten wie habgierigen (Stuttgarter) Geldphilister gegenüber, der sich der Musa und der Musensöhne zur Ausbeutung bemächtigen will; unterstützt wird dieser darin von dem Vormund, dem Minister, der die Erziehungskosten billiger machen, die unartigen Bierlümmel in die Nähe des Militärs bringen und den schädlichen Gemeingeist unterdrücken will. Während dies letztere sich auf die Beseitigung der akademischen Freiheit, die Einsetzung eines Kommissars im November 1825 (vergl. meine Biographie S. 65 f.) und die Verlegung der Universität nach Stuttgart bezieht, kann man die Polemik gegen die „eigenen Schulen" der Musa auf das „Stift" beziehen, dessen Aufhebung in jener Zeit ebenfalls geplant wurde.

Ob der Dichter bei dem „Fruchthändler" an eine Ludwigsburger Stadtfigur,[1] den lustigen „Fruchtmesser", dachte, den ein geschäftskundiger Theaterdirektor dort auf das Theater brachte, bleibt ungewiß, so weit der Belésprit Wesen hat, gemahnt er ein wenig an den Dichter und „Balbierer" Siegmund Maria Wispel; bei den Vornamen Rudolf, Fritz und Julius, die drei Musensöhnen beigelegt sind, liegen Beziehungen auf Führer der damaligen Burschenschaft in Tübingen nahe genug.

Wie in dem Schattenspiel und den Operntexten — in den Singspielen und Opern jener Zeit ist es nicht anders —, sind auch hier Prosa und Verse gemischt gebraucht; jene herrscht in der Zwischenhandlung und dem Streit der beiden Rivalen, während sonst durchweg jambische Verse, zum Teil knüttelversartig, angewandt sind. Auf Sprache und Metrum ist keine Sorgfalt verwandt, alles ist für ein Gelegenheitsstück eilig hingeworfen, das offenbar für Mörikes Freundeskreis in Tübingen berechnet war. Dichterisch ist das Stück wertlos, als Zeit-Satire ist es nicht ohne Bedeutung, auch wenn man die Satire mehr derb als witzig finden sollte.

Noch unbedeutender ist, abgesehen von der ersten Szene, das monodramatische Bruchstück, in dem der Student Spillner[2] redend auftritt; es enthält auf ein paar Blättern, noch eiliger hingeworfen und zum Teil stark durchkorrigiert, drei Szenen. Es wäre möglich, daß dies Bruchstück mit jenem Dramolett zusammengehört, jedenfalls bewegt es sich in dem entsprechenden Gedankenkreise. Weiter darauf einzugehen, liegt hier keine Veranlassung vor.

---

[1] Vergl. D. Strauß. Kleine Schriften. Neue Folge. 1866. S. 458.

[2] Das Manuskript liegt in Weimar, von Mayne veröffentlicht in Euphorion IX, S. 702 ff.

„Der letzte König von Orplid. Schattenspiel". Dies Stück geht in seinen Anfängen bis in die Studentenzeit zurück (vergl. meine Biographie S. 60) und wurde im Entwurf für L. Bauer gedichtet, von dem es sich Mörike 1828 zur Verwendung im Roman zurückschicken ließ. Wie sich die erste Fassung im Urnolten zu jenem ersten Entwurf verhält, habe ich nicht feststellen können; der Fassung im Urnolten entspricht bis auf unbedeutende Varianten die in die „Iris" aufgenommene in 14 Szenen. In dem neuen Nolten ist das Stück nicht bloß auf 10 Szenen verkürzt, sondern weist auch durch Verschiebungen ꝛc. eine Fassung auf, die jener vorzuziehen ist.

Der Dichter gibt sowohl in der „Iris" wie im Roman die Entstehungsgeschichte des Spiels an und weist ausdrücklich darauf hin, daß Shakespeares Einfluß bei der Abfassung von Bedeutung war (Nolten I, S. 149). Dieser tritt nicht bloß in einzelnen Wendungen hervor, die zum Teil im ersten Buch erwähnt sind, sondern auch in dem Wechselspiel von Elfenwelt und Rüpelspiel und in der künstlerischen Form: Das Rüpelspiel in Prosa, die zum Teil sehr derb ist, jene vorwiegend im Blankvers, der vornehmlich durch Shakespeares Einfluß auf der deutschen Bühne Eingang gefunden hat. Die Hauptpersonen in der Zauber- und Elfenwelt sind der König Ulmon, der durch einen Zauber an die Fee Thereile gebunden ist, bis deren Halbschwester Silpelit diesen löst, so daß Ulmon zur ersehnten Ruhe eingehen kann. Die Hauptpersonen des prosaischen Rüpelspiels sind Wispel und ein vertrunkener Buchdrucker.

Der dichterische Wert des Stücks liegt, wie mehrfach bemerkt, in den lyrischen Stellen, von denen mehrere auch in die Sammlung der Gedichte ganz oder teilweise übergegangen sind (S. 51, 63, 75, 401).

Nach einem Märchen bearbeitet ist die Oper, wie Mörike sie selbst im Vorwort nennt, „Die Regenbrüder", in der „Iris" (S. 95—172).[1] Das Märchen ist meines Wissens nicht erhalten; die letzten vier Szenen (S. 158—172) sind von Hermann Kurz, weil Mörike wegen seines Gesundheitszustandes dem drängenden Komponisten J. Lachner nicht zu Willen sein konnte (vergl. Briefwechsel mit Kurz S. 1 f., 4, 6, 8, 40, 64 ff., 69, 103, 113). Im Mittelpunkte des Stücks, das in zwei Akte zerfällt, stehen zwei Geschwistergruppen: Drei Brüder, Söhne eines Zauberers; drei Schwestern, ebenfalls Töchter eines Zauberers. Die Feindschaft der Väter müssen die Kinder damit büßen, daß sie unter

1839

[1] Dieser Ausgabe ist auch eine Zeichnung von Fellner beigegeben; es gibt außerdem noch eine Separat- bezw. Bühnen-Ausgabe.

einem Banne stehen. Wo die Brüder verweilen, stellen sich Regengüsse ein, sie heißen deshalb die Regenbrüder; von den drei Schwestern ist eine in den Wald und eine in einen See gebannt, die jüngste, Justina, ist als des Vaters Lieblingstochter bald nach ihrer Geburt dem Müller Steffen übergeben worden, der als ihr Vater gilt. Die Schwestern sind den Menschen freundlich gesinnt und erweisen ihnen Wohltaten; Justina insbesondere, welcher der Wind dienstbar ist, bringt ihrer Umgebung Glück. Im Hause des Müllers befindet sich dessen Verwandte Aennchen, das mit jener befreundet ist. Außer dem Schulmeister Peterling treten Knechte, Mägde und Bauern auf. Der erste Akt spielt zunächst in der Mühle, wo alles versammelt ist, um sich des lang ersehnten Regens festlich zu erfreuen. Während die Bauern im Chorlied den Regen preisen, den sie den Regenbrüdern zuschreiben, schilt sie der Schulmeister, der unterdes eingetreten ist, wegen ihres Aberglaubens: „Seind Vanitäten, sag ich, Regen ist Regen, sag ich, die ganze Geschichte, physisch und barometrisch, ein Unsinn!“ Als es den Bauern zu arg wird, werfen sie den Eifernden zur Tür hinaus. Die Bauern erzählen nun die Geschichte von den Regenbrüdern und den verwunschenen Schwestern; da fallen plötzlich Justinen, als ein Regenbogen auf sie scheint, Gold und drei Röslein in den Schoß, die sie ansteckt, während sie jenes dem Müller schenkt. Nach der vorbereitenden dritten Szene treten die Regenbrüder verhüllt auf und kündigen Justine an, daß sie auf Freiers Füßen gingen und sich in drei Tagen die Antwort holen wollten. Als sie sich nach deren Abgang streiten, wen von ihnen Justine, die ihre Röslein trägt, liebe, hören sie die klagenden Zurufe der gebannten Schwestern aus dem benachbarten Wald und See. Die Brüder bieten sich zur Lösung an; wir dürfen, ruft nun die eine, unser Gesicht keinem Manne zeigen, ehe er uns ewige Liebe und Treue geschworen hat. Da die Brüder aber keine Katze im Sack kaufen wollen, entfernen sie sich lachend unter bösen Witzen und dem Versprechen, wieder zu kommen, wenn sie sich anderwärts einen Korb geholt hätten. Im siebenten Auftritt erscheint Justine, von Steffen geführt, auf einem mondbeschienenen Waldplatze, wo Feenkinder, die sich im Reigen bewegen, ihr einen kostbaren Ring übergeben, welchen der Müller als den ihres Vaters erkennt. Nun erzählt der vermeintliche Vater, wie Justine zu ihm gekommen, sie hört, daß sie einen der Regenbrüder heiraten, die beiden andern ihren Schwestern vermählen und sie alle von dem Zauber lösen werde. Mit dem Beginn dieses Dialogs hebt sich die Darstellung nach Form und Inhalt (Blankverse) bis zu dem schönen Wechselgebet: „Erhabener Vater!“ rc. (S. 129 f.). Mit einem neckischen

Zwiegespräch, das Aennchen mit Justine über deren Liebeswahl (in kurzen gereimten Trochäen) führt, beginnt der zweite Akt; plötzlich tritt Steffen hinzu und erzählt, wie der Schulmeister im heftigsten Schimpfen über den Aberglauben der Bauern, darin unterstützt von seinem keifigen Weib und seiner rothaarigen Tochter, von den Regenbrüdern bestraft worden: Unter strömendem Regen wird er durch einen Wirbelwind samt seinem Siebenjuchert-Hut, seinem hänfenen Regenschirm und seiner lieben Familie in die Luft gehoben — drei Nebelballen unter den Füßen sind das Fuhrwerk —, und so machen die drei unter Zetermordio ihre nasse Luftfahrt landeinwärts, wie ein Storch mit zwei Schneegänsen. Justine vollzieht nun mit dem Zauberring die Lösung: Alles schwimmt in Wonne, Peterling läßt Gespenster und Feen hochleben, die drei Paare gehen in ein herrliches Feenschloß ein und der Bauernchor singt ihnen den Schlußsegen.

Wie in „Orplid" sind auch hier Zauberwelt und Bauern- bzw. Rüpelspiel und dem entsprechend Prosa und Verse gemischt. Wenn dies Stück poetisch hinter jenem zurücksteht, so ist es immerhin noch so, daß es der Hoffnung des Dichters entspricht: es werde „auch wohl dem bloßen Leser vielleicht eine müßige Stunde erheitern." Die Handlung ist fest zusammengehalten, die Charakteristik im ganzen treffend, wenn auch in der Sprache nicht ausgeglichen bzw. dem Redenden angepaßt genug; besonders tritt dies bei dem Müller hervor, dessen Sprache prismatisch schillert. Den Schulmeister hat Kurz leider verzeichnet, indem er ihn mit lateinischen Brocken um sich werfen läßt; das tut ein Peterling aber immer, oder gar nicht — nachträglich hat Mörike auch dies noch gemildert, wie aus seinem Brief an Kurz hervorgeht (S. 113). — Kurz übertreibt ferner in seiner gewohnten Art, indem er den Schulmeister die verhaßten Geschöpfe des Aberglaubens hochleben und sich zu einer zweiten Luftfahrt zur Verfügung stellen läßt: das tut aber ein „stolzer" Schulmeister nicht, wie er sonst im Stück gezeichnet ist. Der Schluß solcher Stücke, in der Weise Raimunds, hat zwar immer den Charakter des allgemeinsten Wohlgefallens, aber was Kurz hier auf eine Seite und in ein paar dutzend Worte davon zusammengepreßt hat, erscheint doch allzusehr als Komik wider Willen.

Der Aufführung, die am 20. Mai 1839 auf dem Stuttgarter Hoftheater stattfand, konnte Mörike nicht beiwohnen. Die Aufnahme war im ganzen freundlich. Mit der Komposition war Hetsch ebenso wenig zufrieden wie Kauffmann, der zwar einige Nummern hübsch fand, in den meisten aber nichts sah als Reminiszenzen

aus dem „Zithermädchen"; überhaupt habe Lachner das Stück nicht recht anzupacken gewußt.[1]

Eine Nachwirkung jener Aufführung scheint in dem Briefe vorzuliegen, durch den der damalige Regisseur des Stuttgarter Hoftheaters[2] Mörike aufforderte, zum Geburtstage des Königs Wilhelm I. von Württemberg bzw. dessen 25 jährigem Regierungsjubiläum ein Festspiel zu dichten, welches am 27. September 1841, dem 60. Geburtstage des Königs, zur Darstellung kommen sollte. Der Dichter lehnte den Auftrag zuerst ab — im Frühjahr dieses Jahres war seine Mutter gestorben —, sagte aber im Juli doch zu und lieferte das Stück anfangs September nach Stuttgart ab. Wider Erwarten wurde die Aufführung abgelehnt, weshalb, ist mir nicht bekannt. Hartlaub wollte es nun im Morgenblatt abgedruckt sehen; Mörike wußte jedoch, daß der damalige Redakteur, G. Pfizer, „widerkönigisch" war und es nicht aufnehmen würde, und da nach seiner Meinung der „poetische Wert nicht groß genug" war, blieb das Festspiel ungedruckt. Das Manuskript liegt in 1841 Weimar und ist betitelt: „Das Fest im Gebirge. Dramatisches Spiel zur Gedächtnisfeier des 27. September 1841". Es zerfällt in elf Szenen und zeigt wieder wie die vorher besprochenen die Verbindung von Zauberwelt und Wirklichkeit. Jene ist vertreten durch einen Bergfürsten der Alb und dessen Tochter, diese vornehmlich durch Bauern, Soldaten ꝛc. Der Schauplatz ist ein Tal bei einem der Eingänge zur schwäbischen Alb. Der Inhalt dreht sich, dem Zweck entsprechend, um den Preis des Königs und seines Hauses. Die Form ist durchaus gefällig; das ganze kann auf poetischen Wert keinen Anspruch machen und soll, wie der Dichter ausdrücklich auf dem Manuskript vermerkt hat, nicht veröffentlicht werden.

---

[1] Mörike an Kurz, Briefwechsel S. 69.
[2] Vergl. Schwäbische Chronik 1899, Nr. 607.

II.

Ueberſetzungen.

Bei der Beſprechung der lyriſchen Gedichte ſind bereits die Ueberſetzungen behandelt worden, die Mörike in die Sammlung der Gedichte aufgenommen hat (S. 121, 172f., 297, 402f.). Es iſt auch ſchon angedeutet worden, daß Catull zu Mörikes Lieblingen gehörte, denn jener paßte in die damalige römiſche Geſellſchaft, wie Mörike in den Zeitgeiſt der dreißiger und vierziger Jahre, jener dichtete was und wie er empfand, ohne ſich irgendwie um Zeitgeſchmack oder ſonſtige Konvenienz zu kümmern; von Mörike wiſſen wir das gleiche; auch das humoriſtiſche Element finden wir bei jenem unrömiſchen Römer, wenn auch in verhältnismäßig ſchwachen Anklängen, vertreten.

Wenn nun der Vollſtändigkeit halber noch erwähnt iſt, daß ein lateiniſches Epigramm auf Venedig von Sannazaro durch den Uracher Kloſterſchüler verdeutſcht worden, ſo kann zu den großen Ueberſetzungsarbeiten Mörikes übergegangen werden, die zunächſt vorliegen in „Klaſſiſche Blumenleſe. Eine Auswahl von Hymnen, Oden, Liedern, Elegien, Idyllen, Gnomen und Epigrammen der Griechen und Römer; nach den beſten Verdeutſchungen, teilweiſe neu bearbeitet, mit Erklärungen für alle gebildeten Leſer.“ „Erſtes Bändchen.“ In der Vorrede wurde ein zweites Bändchen angekündigt, dies iſt nicht erſchienen, wenn es auch vorbereitet war.[1] Mörikes Hauptmitarbeiter war ſein damaliger Vikar, außerdem iſt Profeſſor Schnitzer in Heilbronn zu nennen; die Auswahl der Stücke beſorgte Mörike ſelbſt, die Bearbeitung geſchah ſo, daß frühere Ueberſetzungen zu Grunde gelegt, zum Teil unverändert, zum Teil mit einander verarbeitet wurden, „auch vieles Eigene hinzu gebracht iſt“. Bezüglich der Metrik iſt der Vorrede kurzer Sinn, daß die Natur der deutſchen Sprache „Freiheiten“ der Antike gegenüber abſolut nötig mache; „wir haben“, ſchließt Mörike dieſen Abſatz, „nur darum keine umfaſſenden, durchweg konſequenten Geſetze in dieſem Gebiet, weil ihre ſtrenge Anwendung auch dem Geſchickteſten unmöglich bliebe.“ Mit Rückſicht auf das Sittliche iſt ſich der

1840

[1] Dies geht aus den Reſten hervor, die ich im Nachlaß gefunden habe; es ſind neun Blätter welche die Verdeutſchungen von 13 Stücken aus der Griechiſchen Anthologie in den Versmaßen des Originals enthalten, z. B. drei Elegien des Mimnermos (Bergk, Nr. 1, 2 und 5), eine des Simonides (Bergk, Nr. 85) ꝛc. Die Blätter tragen Abteilungszahlen, höchſte VIII, und Seitenzahlen, höchſte S. 99. Hier fehlt der Raum, um näher darauf einzugehen.

Herausgeber der größten Sorgfalt bewußt, wenn man gleichwohl, urteilt er, über einige Stücke zweifelhaft wäre, so sei daran zu erinnern, daß wir unsere sittlichen Begriffe nicht mit denen der Alten vermengen dürfen. Ausgewählt sind 4 homerische Hymnen, 3 Kriegslieder des Kallinus und Tyrtäos, aus Theognis 81 Gnomen, 10 Trinklieder und 8 Liebesgedichte, aus Theokrit 13 Idyllen, aus Bion 5 und Moschos 3, aus Catull 19, aus Horaz 21, aus Tibull 11 Stücke. Die zu Grunde gelegten Uebersetzungen sind in der Vorrede genannt. Mörikes Anteil ist nicht sicher zu erkennen, doch hat er, wie es scheint, acht Idyllen des Theokrit (S. 87—121) und die beiden Catullischen Lieder wohl sicher bearbeitet, die auch in den Gedichten stehen. Vorangestellt hat er die 16. Idylle, die, Chariten überschrieben, in Wirklichkeit ein Loblied auf Hieron II. von Syrakus. Da bei Theokrit, wie bei seinen Vorgängern und Nachahmern, Eidyllien (Bildchen) nur eine allgemeine Bezeichnung ist, die etwa mit Genrebildchen wiedergegeben werden kann, so tragen die einzelnen Stücke noch besondere Ueberschriften. Die Eigenart Theokrits wird, wie bekannt, aber nicht durch die Loblieder bezeichnet, sondern durch die mimischen und bukolischen. Aus jenen hat Mörike vier ausgewählt (Id. 14, 15, 21 und 2), von denen drei dialogisch behandelt sind, eins (Nr. 2) monodramatisch; aus den bukolischen Gedichten, realistisch gehaltenen Szenen aus dem sizilischen Volksleben, hat er zwei ausgewählt (Id. 6 und 11), eins monodramatisch und eins dialogisch; außerdem (Id. 28) ein Gelegenheitsgedicht lyrischer Art. Außer diesem Gedicht sind alle im Hexameter geschrieben. Ueber die Schwierigkeiten, die diese Versart dem deutschen Ueberſetzer bereitet, ist schon im ersten Buch das nötige bemerkt; es handelt sich, wie dort gesagt, nur um ein Mehr oder Weniger von sprach- und tonwidrigen Wörtern und Wendungen; daß hier das Minimum davon erreicht sei, läßt sich mit Grund nicht behaupten. Auch das Theokrit eigene Ebenmaß, der Einklang von Form und Inhalt, worauf wesentlich seine Anmut beruht, ist nur zum Teil zum Ausdruck gekommen; auf die Wiedergabe der dialektischen Färbung ist ganz verzichtet. Im Gegensatz nämlich zu seinem Vorgänger Sophron, der den derbsten dorischen Dialekt anwandte, bedient sich Theokrit eines veredelten Dialekts, den er künstlerisch sehr wirkungsvoll zu handhaben weiß. Nur ein Beispiel: Im Anfang des 15. Idylls — die Weiber beim Adonisfeste — empfängt Frau Gorgo den Besuch einer Freundin, ihr soll die Sklavin einen Sessel zurechtstellen; dieser gegenüber aber gebraucht die Herrin nicht den Dialekt, sondern die hochgriechische Form, sie spricht also in diesem Falle im Ton der besseren Gesellschaft. Man kann zwar auch bei der Mörikeschen Verdeutschung hin und

wieder dialektische Anklänge bemerken, im ganzen aber bleiben die Schwierigkeiten unüberwindlich. Die derbe Frische des Originals scheint mir am besten getroffen in der ebengenannten 15. Idylle, sowie in der 14. und 16., Theokrits Anmut tritt dagegen am deutlichsten in der Wiedergabe der 2. Idylle mit ihrer durch Kehrverse scharf gegliederten Gruppierung hervor. Das oben erwähnte Gelegenheitsgedicht (Id. 28), mit dem Mörikes Beitrag, wie es scheint, schließt, ist im äolischen Dialekt in chorijambischem Maße verfaßt. Mörike hat wohl daran getan, auf die Wiedergabe der letzteren zu verzichten, er wählt vielmehr reimlose fünffüßige Jamben, die sich freilich neben jenen graziös-schaukelnden Rhythmen ziemlich trocken ausnehmen; Notters Wiedergabe dieses Metrums in der Sammlung, von der gleich zu reden ist, erscheint mir daneben abschreckend genug.

Im Jahre 1855 veröffentlichte Mörike nämlich mit Notter „Theokrit, Bion und Moschos, deutsch in den Versmaßen der Urschrift". Diese Uebersetzung ist dann in die Langenscheidtsche Sammlung übergegangen und da in zweiter Auflage 1883 erschienen; zu Grunde gelegt sind zwei Uebersetzungen (Bindemann und Voß), von denen beibehalten worden, was als eine gute Leistung erschienen sei. „Um der Prätension der Neuheit willen das Gute und Vortreffliche mehr oder weniger ignorieren, es künstlich umgehen und offenbar Geringeres geben, hieße geradezu die gute Sache opfern und das Vertrauen des Publikums täuschen." „Zu einer guten Verdeutschung eines Dichters aber, wie der unsrige, gehört ... neben der Richtigkeit und Treue ohne Zweifel eine dem deutschen Sprachgeist homogene, gefällige Form, wobei man lieber an der äußersten Strenge der Metrik etwas nachläßt, als daß man den natürlichen Vortrag preisgibt und dazu regelrechte, aber harte und gezwungene Verse liefert." Von Mörike sind in der Sammlung nur elf Idyllen Theokrits bearbeitet, alle andern nebst der breiten Einleitung und den noch breiteren Anmerkungen (S. 183—271) sind von Notter. Von den elf Idyllen sind die Nummern 2, 6, 11, 14—16, 28 aus der Blumenlese herübergenommen. Aus den mimischen Idyllen hat er diesmal keine neue ausgewählt, dagegen aus den bukolischen vier (1, 3, 4, 5). Die früher übersetzten haben in der neuen Bearbeitung merklich gewonnen, sie entsprechen nach Form und Inhalt dem, was man in jener Zeit von einem geist- und geschmackvollen Nicht-Philologen erwarten darf, sie vermögen dem, der des Griechischen nicht mächtig ist, die Frische und Bewegtheit, den Schmelz und die Anmut des Originals ausreichend anzudeuten. Im einzelnen fehlt es nicht an kleinen Freiheiten, die Mörike sich dem Text gegenüber genommen hat, z. B. in Id.

1855

1, 5 mit der Verschiebung der Wiederholung, Id. 15, 26 mit einem Zusatz, an einzelnen Irrtümern fehlt es nicht, Id. 15, V. 27—29 ist mißverstanden, auch die Ueberschrift zu Id. 28 ist richtiger Spinnrocken als Spindel. Hinzugekommen sind, wie gesagt, Id. 1, das Wechsel-Lied vom Tode der Daphnis, Id. 3, eine Art Ständchen, Id. 4, die Hirten, Id. 5, ein Wettgesang zwischen einem Ziegen- und Schafhirten, der mit derben Schimpfereien und Anspielungen realistisch genug verläuft.

Ebenfalls in die Langenscheidtsche Sammlung ist Mörikes 1861 bedeutendste Uebersetzungsarbeit, „Anakreon und die sogenannten Anakreontischen Lieder. Revision und Ergänzung der J. Fr. Degenschen Uebersetzung mit Erklärungen von E. Mörike", übergegangen (S. 1—164). Die Uebersetzung von Degen, die hier zu Grunde gelegt ist, war 1821 in zweiter Auflage in Ansbach, nicht in Leipzig, wie Mörike angibt, erschienen und kann als die geschmackvollste unter den älteren Uebersetzungen angesehen werden. Mit Text- und literargeschichtlicher Kritik war es freilich bei Degen noch ziemlich übel bestellt; seine Arbeit liegt vor den bahnbrechenden Untersuchungen Mehlhorns, Bergks und anderer und unterschied nicht zwischen Anakreon und dessen Nachahmern. Nach der Weise der Zeit hat Degen in einer Einleitung von 40 Seiten sich gegen boshafte Kritiker verteidigt und sich auf 90 Seiten über Anakreons Leben und Dichtung ausgelassen. Die kritische und erklärende Arbeit, auf die Mörike so viel Sorgfalt verwandt hat, ist bei Degen nur durch ein paar unbedeutende Anmerkungen vertreten. Degen hat insgesamt 63 Stücke übersetzt, von diesen hat Mörike drei wertlose Bruchstücke ganz weggelassen, von den übrig bleibenden 60 Gedichten gehören 56 Nachahmern an, die Mörike bearbeitet hat. Von den Anakreon selbst zugeschriebenen Stücken hat Mörike 56, Degen nur vier übersetzt. Für den kritischen Standpunkt des letzteren ist es bezeichnend, daß er gerade ein unzweifelhaft echtes Gedicht in seinen Anhang verwiesen hat, während dies Mörike mit Recht an die Spitze stellt. Auf Einzelheiten komme ich zum Schluß zurück, um zunächst Mörikes Arbeit an sich zu besprechen. Aus der Aufzählung der Hilfsmittel geht hervor, daß alles wesentliche, was damals für eine solche Arbeit die philologische Wissenschaft zu bieten hatte, so viel ich sehe, von Mörike benutzt worden ist. Gleich am Schluß des Vorwortes kommt er auf die metrische Behandlung und bemerkt mit Recht: „Wenn Degen in einem Teil der Lieder von dem griechischen Versmaß abwich, so ist dies durch die Natur unserer Sprache gewiß hinlänglich gerechtfertigt. Die genaue Nachbildung der fraglichen Formen ist eine längere Reihe von Versen hindurch ohne fühlbaren Zwang nicht möglich, und

der deutsche Leser würde dem Herausgeber gewiß den fleißigsten Versuch hierin nicht danken.“ In der dem Vorwort folgenden Einleitung (S. 6—24) ist stilistisch besonders gelungen die Schilderung von Anakreons Leben am Samischen und Athenischen Fürstenhof; treffend charakterisiert er sodann Anakreon: „Er repräsentiert den jonischen Geist, das klare, gewandte, für den feinsten Lebensgenuß empfängliche Wesen in seiner höchsten Durchbildung,“ auch berühre ein gesunder Hauch von Humor wohltätig bei ihm. Als scharfen Kritiker[1] erweist er sich bei der Scheidung der echten und nachgeahmten Lieder. „Statt jener streng unterschiedenen“, sagt er in Beziehung auf jene, „in die lebendigste Beziehung zum Dichter gesetzten Gestalten schwärmt es nur [in den Nachahmungen] von einer unbestimmten großen Menge von Knaben und Mädchen. Die Glut des Affekts ist in ein artiges, leichtfertiges Spiel der Sinnlichkeit verwandelt, und diesem ganz entsprechend sinkt Eros, der gebietende Gott, . . . fast überall zu einem neckischen Knäbchen herab.“ Auch bei den Trinkliedern stört den poetischen Uebersetzer der Anakreonteen „wieder eine lästige Eintönigkeit, dazu viel Künstliches, Gesuchtes, das gegen die Natürlichkeit und wahre Naivetät Anakreons gar sehr absticht. Oft ist der mild kräftige Wein des Dichters in ihnen verdünnt bis zum Unkenntlichen.“ Die Nachahmungen seien zwar zierlich und gewissermaßen witzig, aber ohne wahrhaft persönliches Motiv, namentlich soweit sie wirkliche und gedachte Bildwerke zum Gegenstand haben. „Uns gemahnen“, schließt Mörike diesen Teil der Untersuchung, „diese kleinen Bilder durch ihre lebhafte, lachende Farbe und ihre feine und weiche Behandlung an gewisse rosige Niedlichkeiten der Porzellanmalerei, bei welchen eben wie hier ein schiefer Gedanke und Mangel in der Komposition oder Zeichnung durch das Bestechende des Kolorits für manches Auge völlig verschwindet.“ Während Anakreon von seiner heimischen, der jonischen Mundart, die „vermöge ihrer Weichheit eben seiner Muse vorzüglich angemessen war“, selten und nur dann abgeht, wenn der Inhalt es erheischt, stört in den Anakreonteen ein „buntscheckiges Wesen, das in kleinen Gedichten desto unangenehmer auffällt“. Auch von syntaktischen Mängeln strotzten diese Nachahmungen und der bewundernswürdigen Mannigfaltigkeit und Schönheit des Versmaßes Anakreons stände die kunstlose, arme und eintönige Metrik der Anakreonteen scharf gegenüber rc. Indem Mörike hierbei auf den

---

[1] Bis in die neuste Zeit gefallen sich manche darin, Mörike als Kritiker geringschätzig anzusehen. Was Cotta und der Inhaber der Göschenschen Firma als kritischen Beirat an ihm hatten, sollte bekannt genug sein; seine Besprechung Hebbelscher Gedichte (vergl. Bamberg, Hebbels Briefwechsel II, S. 378), ganz besonders aber seine kritische Beurteilung der K. Mayerschen Gedichte (Stuttg. Bibl. Poet. und phil. Fol. 70) beweisen seine Tiefe, Feinheit und Schärfe als Kunstrichter, zugleich aber, wie er auch hierbei ausgenutzt wurde.

Verfall der alten Musik exemplifiziert, führt er die Gründe des sprachlichen und metrischen Verfalls, den die Nachahmungen zeigen, an, worauf hier nicht eingegangen werden kann. Mörike gibt S. 27 f. ein Verzeichnis der von ihm bearbeiteten Stücke Anakreons, es sind 37 Lieder, 3 Elegien, 16 Epigramme, von denen er die beiden letzten mit Recht zweifellos und eins wahrscheinlich als unecht bezeichnet; aus den von ihm verdeutschten Nachahmungen schreibt er drei dem Anakreon zu, eins (Nr. 40) an die Cikade, das auch Goethe übersetzt hat, mit Unrecht. Hierauf folgen: die Uebersetzung der Anakreontischen Stücke (S. 29—50), die dazu gehörigen Anmerkungen, die Uebersicht über die Anakreonteen, nach Stark, deren Uebersetzung (S. 67—132) nebst den Anmerkungen. Beobachten wir nun an einigen Beispielen, wie Mörike als Uebersetzer, Textkritiker und Kunstrichter an der Arbeit ist, und zwar zunächst bei den Anakreon zugeschriebenen Stücken. In Nr. 3 übersetzt er *ἡνιοχεύεις* mit: am Bande nachziehst. Besser wäre: über meine Seele gebietest; Vers 3 ist das bei Mörike beliebte „allwärts“ als metrisches Füllsel eingeschoben; in Nr. 4 Vers 4 ist der Begriff von *παταγεῦσιν* (klatschen, plätschern) nicht ausreichend zur Geltung gebracht. In Nr. 10, gegen den berüchtigten Artemon gerichtet, übersetzt er *περιφόρητος* mit „vielbeleckt“; die wörtliche Uebersetzung „herumgetragen“ (in der Sänfte) = berüchtigt, verwirft Mörike mit Recht bei diesem gewerbsmäßigen Buhler, der aus einer Hand in die andere geht; ich meine aber, wenn man jenes durch das Verbum „lecken“ wiedergeben wolle, wäre „abgeleckt“ treffender. Das nur hier in Vers 3 vorkommende *βερβέριον* übersetzt Mörike mit „Woll-Gugel“, das ist meines Erachtens weder verständlich genug noch dem Sinn entsprechend; es ist das Kleid der Armen, etwa der Kittel, der um die Taille geschnürt ist *(ἐσφηκωμένα)*. In den Anmerkungen erläutert er mehrfach Uebersetzungen in glücklicher Weise, z. B. die Frau Gastrodore (Nr. 34) als „Frau Magentrost“ und die „versteckten Gemüts“ (Nr. 38) mit „alle die sauren Gesellen“, (*χαλεπός* ist hier allerdings gar zu farblos mit „schwierig“ wiedergegeben); *ταντολίζει* (Nr. 51) ist ganz treffend erklärt: wie Tantalus leben. In den Anmerkungen zu den Anakreonteen tritt Mörike, zum Teil mit scharfer Polemik, zum Teil mit schalkhaftem Humor, stärker hervor. Zu Nr. 13, Liebeswünsche, dessen Verfasser im ersten Verse Niobes und Proknes, der im Altertum sprichwörtlich Unglücklichen, gedenkt, um sogleich auf verliebte Wünsche überzugehen, wie: O wär ich doch dein Kleid, dein Spiegel, dein Balsam“ ꝛc., bemerkt Mörike treffend, solche Wünsche kommen ja vielfach, auch im deutschen Volkslied, vor. Hier jedoch sei ihre Verbindung mit Niobe und Prokne höchst geschmacklos,

da dies zusammenpaßt, wie die Faust aufs Auge, wahrscheinlich sei also der mythologische Kopf des Liedes von einem geschäftigen Grammatiker nachträglich aufgesetzt. In Nr. 5 hat er im Gegensatz zu Degen die Peitho als Göttin beseitigt, die in dem Naturgemälde nur störe, während er im Lied 4 ἀμυστίν unrichtig mit „atemlos“ übersetzt; dies Wort ist vielmehr ein technischer Ausdruck des antiken Trinkkomments und bedeutet „auf einen Zug“. Besonders charakteristisch für Mörike sind seine Bemerkungen zu den Stücken 31—33, 48, 51 und 53, aus denen ich einiges herausheben will, soweit der Raum es gestattet. Nr. 31 unterzieht er deshalb einer näheren Besprechung, weil Lessing im Laokoon (cap. XX) es nebst dem Pendant (Nr. 32) nicht in zutreffender Weise würdigt; hier nur der treffende Schlußsatz (S. 149): „In jedem Fall scheint Lessings Urteil diesmals mehr durch die Achtung vor einem klassischen Namen, als durch die Sache selbst bestimmt worden zu sein.“ Die Erörterung auf der folgenden Seite schließt ebenso treffend: „Was Lessing hier hervorhebt, will uns bei einem solchen Dichter fast wie eine erborgte Verzierung oder konventionelle Phrase vorkommen.“ Nicht minder zutreffend urteilt er über Herders „unglücklichen Versuch“ zu Nr. 33 (S. 157). Mit Goethe, den er häufig hierbei zitiert, befindet er sich durchweg im Einvernehmen. In den Bemerkungen zu Nr. 48 (S. 159f.), auf die ich nur verweisen kann, kommt der Schalk heraus; dies ist noch drastischer der Fall bei der Erklärung zu Nr. 53 (S. 163); der Dichter dieses Stücks jagt sich im Traume mit lieblichen Mädchen, da erscheinen Knaben, „schöner als der weiche Gott der Reben“, schelten den Träumenden und verschwinden als er aufwacht und ausruft: „Und ich Armer lag verlassen, wünschte wieder einzuschlafen.“ „Bei einem unserer deutschen Anakreontiker, J. P. Uz“, bemerkt Mörike dazu, „— bekanntlich ein schätzbarer Dichter und ganz moralischer Mann — kehrt dies Thema mit witziger Steigerung wieder. Das kleine Gedicht ist „Der Traum“ überschrieben, es handelt von einer badenden Schönen, und der Schluß heißt:

> Sie fing nun an, o Freuden! Sich vollends auszukleiden:
> Doch ach! indem's geschiehet, Erwach' ich und sie fliehet.
> O schlief ich doch von neuem ein! Nun wird sie wohl im Wasser sein.“

Und nun noch ein Beispiel. In Nr. 55 war geschildert, wie die Natur dem Stier die Hörner, dem Roß die Hufe ꝛc. und dem Manne φρόνημα (Verstand, Intelligenz) gegeben hat. Degen übersetzt dies letztere Wort mit „den höheren Geist“. Dazu bemerkt Mörike (S. 163): „Man sah hier den Wald vor Bäumen nicht. Das einzig Richtige ist offenbar der ganz zunächst gelegene Begriff

Verstand. Darin ist einerseits alles Erfinderische . . . enthalten, anderseits wird der Verstand den Frauen . . . nicht abgesprochen; sie mögen ihn mit Ausnahme der kriegerischen Anwendung in allewege und gleich den Männern haben, er kommt aber für sie in jenen Fällen der Gefahr, von welchen hier allein die Rede ist, wo es sich nur um tapfere Gegenwehr oder um schnelle Flucht handelt, durchaus nicht in Betracht, sie brauchen ihn in solchem Fall gar nicht, da ihnen ein weit wirksameres Hilfsmittel (zum wenigsten der Männerwelt gegenüber) von der Natur verliehen ward."

Wie bemerkt, hat Degen überhaupt nur 63 Stücke übersetzt. Mörike dagegen übersetzte 112 Stücke. Vergleichen wir einige parallele Uebersetzungen. Der Hymnus von Artemis lautet bei Degen (S. 204): Fliehend nah' ich, Hirschejäg'rin, Zeusens blondes Kind, des Wildes Herrscherin, o Artemis! Eil' itzt zu Lethäens Strudeln, Schaue huldreich doch hernieder Auf die Stadt beherzter Männer, Denn du weidest keine Bürger, Die der Grausamkeit nur folgen.

Mörike übersetzt (S. 29): Flehend nah ich dir, Jägerin, Zeus' blondlockige Artemis, O Wild-schirmende Göttin! Komm zum raschen Lethäus nun! Huldreich wende die Blicke du Auf hochherziger Männer Stadt: Denn roh schaltende Bürger nicht Sind es, welche du schützest.

Den Anfang von Nr. 27 (Bergk) übersetzt Degen (S. 183): Etwas hartes ist, nicht lieben, Etwas hartes ist es, lieben; Aber härter ist, als beides, Ohne Gegengunst die Liebe.

Mörike dagegen (S. 75): Leidig ist es, nicht zu lieben; Leidig auch fürwahr, zu lieben; Aber leidiger als beides, Lieben sonder Gegenliebe.

Der Anfang eines Trinklieds lautet bei Degen (S. 213): Reicht mir des Homerus Leier Ohne blutbeflossne Saiten, Und der Trinkgesetze Becher, Nach der Vorschrift sie zu füllen.

Bei Mörike (S. 88): Gebt mir des Homeros Leier, Aber ohne blut'ge Saiten! Gebt den Becher, um gehörig Nach dem Trinkgesetz zu mischen.

Bei Degen lautet der Anfang eines Liedes (S. 104): Lasset Kränze von der Rose Um die Schläfe itzt uns winden, Und mit sanftem Lachen trinken; bei Mörike (S. 89): Kränze laßt uns, Rosenkränze, Jetzt um unsre Schläfe winden, Trinken unter milden Scherzen.

„Auf die Lebensfreuden" läßt sich Degen (S. 163) vernehmen: Warum willst du die Gesetze Und des Redners Kunst mich lehren?

„Beste Wissenschaft", beginnt dagegen Mörike (S. 96): „Ei, Wozu soll mir doch die Kenntnis Dieser Dinge, die nichts frommen?

was lehrst du mich des Redners Kunst und seine feinen Griffe? Wozu soll ich all den Plunder Kennen, der mich gar nichts frommt?" Diese Beispiele mögen genügen; ich füge nur noch hinzu, daß es nur ganz vereinzelte Stellen gibt, die Mörike unverändert von Degen übernommen hat. So kann Mörikes Uebersetzung des Anakreon — Degen hatte überhaupt nur vier echte Stücke übersetzt — und der Anakreonteen als eine durchaus selbständige und sehr achtungswerte Leistung bezeichnet werden; mir wenigstens ist keine spätere Uebersetzung bekannt, die geist- und geschmackvoller, die poetischer zu nennen wäre. Moritz von Schwind freilich schrieb dem Dichter: „Ich will aufrichtig gestehen, daß mich Ihre Vorrede noch mehr angezogen hat als die treffliche Uebersetzung der Gedichte .... Nehmen Sie mirs nicht übel, aber es wird Einem schlimm, wenn ein Mann wie Sie Zeit hat zu übersetzen und vollends eine Uebersetzung nebst Zubehör für den Druck herzurichten. Wenn uns diese Arbeit ein einziges Gedicht von Ihnen kostet, so ist der ganze Anakreon zu teuer bezahlt. Ich tröste mich damit, daß etwa die Beschäftigung mit den Alten Sie zu der unvergleichlichen „Erinna" veranlaßt hat. Sagen Sie selber, ob ein so schönes Gedicht im Anakreon steht? Ich glaube es nicht." —

Schlusswort.

Im ersten Buch, vornehmlich in dessen Abschnitt II, sind die Gründe bereits erwähnt worden, aus denen sich Mörikes geringe Erfolge in der Verbreitung und Anerkennung seiner Schriften erklärlich machen. Ich gehe hier noch einmal kurz darauf ein, indem ich zugleich hervorhebe, daß dergleichen Erklärungen nach der Natur der Sache immer mehr oder weniger subjektiver Art sind.

Als in Goethes Todesjahr der „Maler Nolten" erschien, war die Zeitstimmung so unliterarisch wie möglich; die Juli-Revolution zitterte, zumal in Süddeutschland, stark nach, das „Hambacher Fest" und das „Frankfurter Attentat" lieferten Metternich das erwünschte Material zu neuen Demagogen-Verfolgungen und schärfster Zensur. Durch die letztere insbesondere wurde die politische Opposition gezwungen, sich in die Literatur zu flüchten, um in Romanen, Novellen und Gedichten die Grundlagen der Gesellschaft anzugreifen; das junge Deutschland, die Heine, Börne, Gutzkow, Laube, Wien-

barg u. a. okkupierten das literarische Terrain, soweit es nicht von Tieck, Eichendorff, Hoffmann, W. Hauff, W. Scott u. a. besetzt oder von den Vielschreibern Clauren, Zschokke, Spindler ꝛc. überschwemmt war. In Schwaben hielten Uhland, G. Schwab und W. Hauff, etwa noch J. Kerner, den Markt besetzt, neben denen, von einer mächtigen Partei getragen, zunächst nur K. Mayer aufkam. Wer weitere poetische Bedürfnisse hatte, fand seine Rechnung besser bei Geibel, Rückert, Lenau und A. Grün, als bei dem feinen, tiefen Mörike, der dem Zeitgeist ebenso abhold war wie dieser ihm.

Als seine Gedichtsammlung erschienen war (1838), übertönten die Freiligrath, Prutz, Herwegh und Dingelstedt die zarten Töne Mörikescher Lyrik, und B. Auerbachs Geschichten waren den Leuten schmackhafter, als der „Maler Nolten" und „Der Schatz". D. Strauß meinte in seiner sarkastischen Art (1847): „Also zehn Jahre hat Mörike auf eine zweite Auflage seiner Gedichte warten müssen; aber der Kanarienvogel im Sprechzimmer hat ein größeres Publikum als die Nachtigall, und seitdem man sich gewöhnt hat, Löwen- und Giraffenspuren im Wüstensande zu verfolgen, merkt man nicht mehr auf ‚des Vogels Tritt im Schnee'." Zwar als Mörike mit der „Idylle vom Bodensee" kam, diesem „duftenden Korbe frischer Walderdbeeren", schmeckte der auch denjenigen Leuten, die sich durch den Genuß politischen Schaumweins den Magen verstaucht hatten. D. Straußens Stimme verhallte, wie die Jakob Grimms verhallt war, der Mörike als den Mann bezeichnet hatte, der in jenen unmäßigen Zeiten den Frieden der Poesie gewahrt habe. Kurz: die dreißiger und vierziger Jahre waren so von Haupt- und Staatsaktionen erfüllt, daß der Dichter, der nie ein Motiv aus ihnen nahm, der Lyriker, der nicht einmal Polenlieder und sentimentalen Klingklang auf den Markt brachte, literarisch tot blieb. Mit den fünfziger und sechziger Jahren begannen Bodenstedt, Holtei, Roquette, Storm, Stifter, denen G. Keller, Scheffel und G. Freytag folgten, neben Geibel und manchen der früher Genannten den literarischen Markt zu besetzen.

Wie es mit der literarischen Kritik über Mörike beschaffen war, habe ich an einer großen Anzahl von Beispielen anderwärts gezeigt; hier will ich nur drei anführen, die besonders bezeichnend sind. In der Literaturgeschichte von W. Hahn, einem damals sehr weit verbreiteten und einflußreichen Handbuch, heißt es (1860): Mörike sei zwar, wie den andern schwäbischen Dichtern, eine gutartige Gemütlichkeit, aber auch Mangel an bedeutender Innerlichkeit eigen; „seine Poesie ist ein Spiel, das, während es die Tiefe und Fülle des Lebens im ganzen unberührt läßt, nicht viel mehr als Heiterkeit und guten Willen zeigt." Johannes Minckwitz spricht in seinem

Neuhochdeutschen Parnaß dem „Pastor Mörike“ zwar auch guten Willen zu, seine Dichtung sei aber „hausbacken“; weiter als Matthisson habe er es nicht gebracht, kein einziges seiner Lieder könne als klassisch bezeichnet werden; die Volksmäßigkeit seines lyrischen Tones sei geistlos, schal und roh, seine Naivetät, nicht naiv, komme dem Kindischen meist sehr nahe, seine Lieder habe er ohne jede Feile drucken lassen, wie sie ihm in die Feder kamen; jedenfalls sei er ein Mann ohne Bildung, Geschmack und Kunsteinsicht ꝛc. Gutzkow hat sich in seinem „Dionysius Longinus“ (1878) folgendes geleistet: Wenn Mörike auch „ein achtbarer Kopf“ und ein Meister in der Kunst poetischer Sprachbehandlung sei, so wäre doch sein Maler Nolten „in hohem Grade schwach“, seine Gelegenheitslyrik nicht nur dilettantisch, sondern „die reine Armut“ und das Hutzelmännlein ein Ding, das gar nichts sage. „Der ganze Mensch“, lautet das Schlußurteil, „bleibt in Schlafrock und Pantoffeln. Schläfrig wandelt ein Träumer mit seiner glücklichen Sprachfertigkeit, die Tausende haben, durchs Leben.“ Unter den bereits genannten hervorragenden Dichtern ist es nur G. Keller, der Mörikes wahren Wert erkannte und stark aussprach. Er wünschte vom Göschenschen Verlag eine Gesamtausgabe, aber die Antwort lautete der Wahrheit gemäß (1876): „Mörike hat nur ein kleines Publikum und ich kann nicht hoffen, einen größeren Absatz zu erringen.“ Nach Mörikes Tod schrieb G. Keller an Vischer: „Wenn sein Tod nun seine Werke nicht unter die Leute bringt, so ist ihnen nicht zu helfen, nämlich den Leuten“; aber noch 1881 mußte er konstatieren: die große Masse sei dem „unvergleichlichen Manne gegenüber auf ihrem Faulbett geblieben.“

Allmählich ist die Zeit gekommen, wo man auch unter den Gebildeten unseres Volkes sich nach dem zu sehnen beginnt, was die Herzen befriedigt, was der inneren Verödung Erfüllung bringt; zu den reinen Künstlern, die unserer seelischen Verarmung neue Kräfte zuführen können, die das moderne Leben uns versagt, gehört auch Mörike. Es fehlt heute nicht an Stimmen, die darauf hinzuweisen nicht müde werden; es ist ein besonderes Verdienst des „Kunstwart“ und seines Herausgebers F. Avenarius, dies unablässig hervorzuheben. Noch aber fehlt viel, daß Mörikes große Künstlereigenschaften: innere Klarheit und Reinheit, Frische, Fülle, Tiefe, Innigkeit und künstlerische Wahrhaftigkeit allgemeiner erkannt und anerkannt, daß seine Dichtungen und Briefe unsern Gebildeten Lebenstrost und Lebenslabsal werden.

Personenverzeichnis.

———

* Können einzeln nicht aufgeführt werden.

